One Day
Circ

1900

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

329-15

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3 9 4 . 15

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:15 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1900.

Fünfzehnter Jahrgang.

Herausgegeben von **Franz Xav. Haberl.**

Fünfundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, Rom und New York.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

MUSIC - X
ML
5
.K58
n.s.

Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

STELLFELD

Vorwort.

Einige Monate später als sonst, aber noch im ersten Drittel des Jahres 1900, erscheint das kirchenmusikalische Jahrbuch zum fünfundzwanzigstenmale. Seit dem ersten Auftreten als „Cäcilien-Kalender" hat diese Publikation in ihrer Tendenz, auf wissenschaftlichem oder historischem Wege, durch Scherz und Ernst das Interesse für katholische Kirchenmusik zu wecken und zu heben, zu verbreiten und zu vertiefen niemals gewechselt, nur wurde der Ton, welcher durch zwei Lustren im „Cäcilien-Kalender" zum Vergnügen der Leser und auch zum materiellen Erfolge der Publikation öfters angeschlagen worden ist, durch drei Lustren ein ernsterer.

Das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" wollte in den feineren, wissenschaftlichen Kreisen Eingang und Anklang finden; es ist ihm auch gelungen.

Daß aber damit ein allmählicher, bald sehr fühlbarer Rückschlag erfolgte, indem sich die Zahl von vier- bis fünftausend Abonnenten auf tausend und noch weniger reduzierte, obwohl der Inhalt durch die Beiträge gediegener Mitarbeiter nach dem Urteile der politischen und musikalischen Presse stetig wertvoller geworden ist, zwang bald zur Preiserhöhung, um wenigstens das Motiv für die Herausgabe, die „zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg" vom Reinerträgnis bestimmt war, zu retten.

Nachdem in den letzten Jahren auch dieser Zweck bei dem niedrigen Preis der Publikation nicht mehr erreicht werden konnte, vielmehr persönliche Geldopfer gebracht werden mußten, trotz der Opferwilligkeit der meisten Mitarbeiter, welche ihre Beiträge ohne Entgeld zur Verfügung stellten, hat der Unterzeichnete sich entschlossen, diese historische Unrichtigkeit auf dem Titelblatte wahrheitsgemäß im 25. Jahrgange zu streichen. Über den Inhalt dieses Jahrganges kann sich der Leser aus S. 179 orientieren. Für den Musikhistoriker ist reiche Ausbeute vorhanden, besonders in den Detailstudien der Herren L. Fökövi und Ant. Seydler. Von den bisherigen Mitarbeitern harrten Michael Haller, P. Utto Kornmüller, Heinr. Bewerunge und K. Walter treu und fleißig aus, als neue Kräfte begrüßen wir Jos. Auer, P. Weidinger, Fökövi und A. Seydler.

Wenn das Jahrbuch drei Monate später als bisher erschien, so trägt allein der Herausgeber die Schuld, welcher erst im Monate März 1900 die Artikel für

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieſen Jahrgang zu ſchreiben im Stande war, da ihm als Generalpräſes des allgemeinen deutſchen Cäcilienvereins ſeit Oktober 1899 (neben der Monatsſchrift Musica sacra) auch die Redaktion des „Cäcilienvereinsorgans" (Fl. Bl. für kath. K.-M.) mit dem Vereinskatalog und einer großen Korreſpondenz obliegt; der Unterricht an der K.-M.-Sch., die Redaktion des 33. Bandes von Paleſtrina und des 6. Bandes vom Magnum opus musicum Orlando's müſſen ebenfalls gefördert werden.

Dieſe Überlaſtung mit Arbeiten, der mit der Mühe in keinem Verhältniſſe ſtehende Erfolg dieſer Publikation, nicht zuletzt das ſich nahende Alter und andere bedeutende Gründe zwingen den Unterzeichneten, das Erſcheinen des kirchenmuſikaliſchen Jahrbuches mit dieſem 25. Jahrgange einſtweilen abzuſchließen.

Sollten ſich jedoch Kräfte finden, welche die Fortſetzung auf ihr Riſiko übernehmen, oder Perſonen, welche für mindeſtens 1000 Subſkribenten ſorgen, um die Publikation in bisheriger Form und Tendenz durch Gewinnung honorierter Mitarbeiter fortſetzen zu können, ſo iſt der Unterzeichnete bereit, mit denſelben in Unterhandlungen zu treten, ſo lange ihm die Vorſehung Zeit läßt, an der alten Deviſe feſtzuhalten:

Regensburg, 30. März 1900.

Dr. Fr. X. Haberl,
Direktor der Kirchenmuſikſchule.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Abhandlungen und Aufsätze.

Musik und musikalische Verhältnisse in Ungarn
am Hofe von Matthias Corvinus.

Beitrag[1]) zur Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts.

Von **Ludwig Fökövi.**

Die populärste Gestalt in der Geschichte der ungarischen Nation ist König Matthias Corvinus. In gleichem Maße hervorragend als Staatsmann, als Heerführer und Diplomat, faßt er die Pflichten eines Herrschers in erhabenster Weise auf. Er ist empfänglich für alles Schöne und Erhabene in Literatur und Kunst. Mit besonderer Begeisterung erfüllt ihn die Renaissance und als diese in Italien auftaucht, findet sie zuerst unter Matthias in Ungarn Aufnahme und Pflege. In diese Empfänglichkeit mengt sich auch politisches Interesse. Er wollte sich an die Spitze der christlichen Staaten des Westens stellen und da mußte er beweisen, daß er in seiner Zeit nicht bloß als Herrscher und Heerführer hervorrage, sondern auch zu den Gebildetesten seiner Zeit zähle. Er unterstützte daher nachdrücklich die Kunst, und der Dank, das Lob, womit ihn dafür Dichter und Künstler überhäuften, war dazu geeignet, seine Pläne zu fördern.

Die Schriftsteller seiner Zeit berichten, daß der Hof des Königs Matthias zu den glänzendsten zählte und wenn auch nicht an Geschmack, doch an Glanz und Prunk gewiß alle übrigen übertroffen hat. Es ist nicht denkbar, daß an einem Hofe, mit solcher Pracht ausgestattet, die Musik, die Würze alles Glanzes gefehlt habe. Die auf uns gekommenen Daten aus dieser Zeit beweisen, daß der Hof des Königs Matthias auch in dieser Beziehung den ersten Platz einnimmt, und die vollkommene Organisation seiner kirchlichen und weltlichen Kapelle hat die gebildetsten Fachmänner, die sich an seinem Hofe aufhielten, in Staunen versetzt. Wollen wir nun die Thatsachen sprechen lassen.

Über die Musik am Hofe von Matthias bis zu seiner zweiten Heirat haben wir viel weniger und lückenhaftere Berichte, als aus der späteren Zeit, nachdem er die gebildete Beatrix von Neapel gebeiratet hatte. Mit Beatrix kam die italienische Kultur an den ungarischen Hof und erreichte den Höhepunkt. Aus dem brieflichen Verkehre des ungarischen und italienischen Hofes und aus den Berichten der Gesandten am Hofe

[1]) **Quellen.** Mátyás k. dipl. eml. = Monumenta Hungariae Historica. Magyar diplomatiai emlékek Matyás király korából. 1458—1490. Kiadja a magyar tudományos Akademia történelmi bizottsága. Budapest. 1878. 4. kötet. (Diplomatische Denkwürdigkeiten aus der Zeit des Matthias.)

Bonfini = Bonfinii „Rerum Ungaricarum decades." Francofurti. Apud Andream Wechelum. M.D.LXXXI.

Der pfälzische Gesandte = Schwandtner, „Scriptores rerum Hungaricarum veteres." M.D.CC.XLVI. a) „Regis ungariae Matthiae nuptiae et coronatio Reginae atque illorum postea ingressus in Budam. I. 519.

b) Galeot = „Galeoti Martii Narniensis, regiae quondam bibliothecae Budensis praefecti commentarius elegans de Matthiae Corvini hungariae regis, egregie, sapienter, iocose dictis et factis." Viennae Austriae A. C. M.D.LXIII. Typis Michaelis Zimmermanni. I. 528.

Eschenloer = Peter Eschenloer's, Stadtschreiber's zu Breslau, Geschichten der Stadt Breslau vom Jahre: 1440—1479. Zum erstenmal aus der Handschrift herausgegeben von Kunisch. Breslau. 1827.

Hyppolit Codex = Báró Nyáry Albert: „A modenai Hyppolit Codexok." Századok. 1872—1874. évfolyam.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von Matthias erfahren wir, daß da die Pflege der Musik eine Stufe erreichte, wie an keinem zweiten Hofe dieser Zeit.

Es ist über allen Zweifel erhaben, daß sich an demselben viele ständig angestellte Musiker und Sänger aufhielten. Wir wissen nicht, ob sich in der ersten Zeit seiner Regierung fremde Musiker an seinem Hofe aufgehalten haben; es werden also einheimische gewesen sein, wohl keine großen Künstler, aber mit nationalen Instrumenten und nationaler Musik. Solche Hofmusiker waren die Künstler auf Laute und Zither (kobzos), zugleich Sänger, die man Geiger (hegedös) nannte. Diese Geiger spielten bei der Hofmusik eine große Rolle, besonders bei königlichen Gelagen. Sie waren von Natur poetisch begabte Sänger, die mit Zitherbegleitung in ungarischer Sprache sangen und entweder Gedichte uns unbekannter Dichter, oder eigenes Produkt von den Helden und ihren Thaten aus vergangenen Jahrhunderten vortrugen. Die Liebe wurde selten besungen, viel mehr der Mut und die Heldenthat, wozu den Stoff die ruhmreichen Ahnen und die lange anhaltenden türkischen Kriege boten.

Galeot berichtet folgendermaßen von der Wirksamkeit der Geiger bei den königlichen Gelagen:

„Semper enim in eius conuiuio disputatur, aut sermo de re honesta aut iucunda habetur, aut carmen cantatur. Sunt enim ibi musici et citharoedi, qui fortium gesta, in lingua patria, ad mensam, in lyra decantant. Mos enim Romanorum hic fuit; et a nobis defluxit ad Hungaros. Cantatur autem semper aliquod egregium facinus; nec deest materia. Nam cum Hungaria, in medio hostium diversarum linguarum sita sit, semper rei bellicae habet fomitem. Amatoria autem carmina raro ibi cantantur, et ut plurimum gesta in Turcos in medium veniunt, non sine sermone concinno.“ [1])

Galeot berichtet auch, daß diese Sitte nicht nur bei Hofgelagen herrschte, sondern auch in den Aulen des hohen Klerus. Vom hochgelehrten Bischof von Waitzen, Nikolaus Báthori, dessen Haushaltung Galeotti besonders rühmt und hervorhebt, daß deren Würde und Pracht seine volle Zufriedenheit hervorgerufen, erzählt er folgendes: „Semper enim in eius domo aut oratur, aut studetur, aut carmen cantatur ad lyram, aut sermo habetur honestus.“ [1]) Galeot erwähnt auch einige Instrumente, deren sich die Hofmusiker bedienten. Im XXIV. Kapitel bespricht er eine am Hofe herrschende Sitte, und sagt unter anderem:

„Kalendis Januariis in circumcisione Christi, consueuerunt Hungari strenam dare, hoc est donum, pro bono omine incipientis anni. Moris est, ut a rege petatur strena, praesentis cuiusque artifici instrumentis; tibicines tibiam, tubicines tubam, cytharoedi cytharam, coci ollas et creagras, et alii alia sui artifici commoda instrumenta deportant. Rex in ollam aliquot aureos congessit, et in tibiam tubamque et reliqua, praemium coniecit proprium.“ [2])

Neben Lauteniſten und Zitherspielern hatte man auch Blasinstrumente: Pfeife, Horn, Trompete, welche bei Hofe zu weltlichen und kirchlichen Gelegenheiten mitwirkten. Wie aus den Beschreibungen dieser Zeit erhellt, lebte eine ganze Anzahl von Trompetern am Hofe. Bei Eschenloer lesen wir, daß beim Hochzeitszuge Beatricens 24 Trompeten vorangingen und jede Gruppe, sogar jeder Wagen im Zuge seinen Trompeter, seinen Pfeifer und andere Musiker hatte. Wenn nun diese Trompeter gemeinsam mit den Kirchensängern in der Kirche zu spielen begannen, darf es uns nicht wundern, wenn man das eigene Wort nicht hörte. Lassen wir jedoch den Breslauer Notar selbst reden:

„Darnach warde von vielen Trommetern und Spillenten aufgeblasen, und allerlei Saitenspil klungen“ . . . . . „Da erhube sich große Freude von Singern, Trommetern, Pfeifern, daß einer des andern Wort nicht kunde hören“ . . . . „Zuvor sind geritten vier und zwanzig Trommeter, zwölfe in damaschken, die andern in guten wol-

[1]) Cap. XVII. p. 549.

[1]) Cap. XXXI. p. 564.

[2]) Cap. XXIV. p. 553. Von der Mannigfaltigkeit der Hofmusiker berichtet Melchior Ruß, der sich im Jahre 1488—89 als Gesandter der Schweiz in Ofen aufhielt. In diesem Berichte werden alle Ausgaben bis in die Einzelheiten berechnet, jedoch wurden nicht in Rechnung gestellt: Almosen, Geschenke und Trinkgelder. Die Summe der Almosen lasse sich nicht festsetzen, was man aber den königlichen Kämmerern, den Pagen, den Thürhütern, den Pfeifern, Trompetern und anderen Musikern, Deklamatoren, Lauteniſten und dergleichen als Geschenke und Trinkgelder zu Gulden und Denaren ausbezahlte, betrug 66 Goldgulden. (S. Segesser, die Beziehungen der Schweizer zu Matthias Corvinus in den Jahren 1476—90. Luzern 1860.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gezireten Kleidern, große silberne ueberguel-dete Schilde vornen an der Brust, begabet mit vilen Spillauten" . . . . . „Sonsten alle Haufen hatten ire sonderliche Trom-meter und Spilleute, so vil, als wol zu solchen Freuden von Noeten ist." [1])

Aus dieser Beschreibung Eschenloers ist auch ersichtlich, daß die königlichen Hof-trompeter eine reiche und malerische Uni-form trugen.

Die aus dieser Zeit erhaltenen Daten berichten auch, daß die Trompeter bei uns dieselbe Rolle spielten, wie in den übrigen gebildeten Staaten Europas. In der mili-tärischen Rangstufe des XV.—XVI. Jahr-hunderts erhielten sie zumeist den Rang eines Offiziers. Da sie sich gewöhnlich aus wohlhabenden Familien rekrutierten — un-ter den Trompetern Hyppolits in Erlau finden wir die Namen: Péllyi, Urai, Vanyarczi und Ujfalvi — traten sie, wie die anderen besoldeten Adels-Banderien, als Reiter unter eigener Fahne in den Dienst der Reichsbarone und kirchlichen Würden-träger und bezogen außer der Löhnung per Pferd auch Uniform und Sold. Am Hofe Hyppolits, Erzbischofs von Gran, lebten sieben Trompeter.

In den Rechnungsbüchern Hyppolit's finden sich diesbezüglich interessante Daten:

„Thomaso de . . . trombetta: sive con-venuto con el Remo a servire con Cavalli tri: et de havere di ferma provisione duc. sei el mese stagando ala Corte: et poi ogni anno duc. vinti de susidio: et la spesa per se: ma quando Cavalcha armado lui ha duc. tri per Cavallo" . .

1489. Ausgaben:

„Joannes tibicinator. Equi IIII . . . . qui unusquisque tibicinator habet in anno florenos decem pro quolibet equo et pro mensa florenos duodecim et pro vulpina veste pro estivali fl. 10."

Außerdem bekamen sie zu jedem Pferde ein großes Faß Wein.[1]) Im Jahre 1503 stand der Trompeter Thomas Vanyarczy mit fünf Pferden im Dienste des Bischofs von Erlau. Die Trompeter haben nicht bloß an Hoffesten und Feierlichkeiten in der kirchlichen und weltlichen Kapelle teilgenom-men, sondern waren auch im Heere des Mat-thias unentbehrlich. Eschenloer berichtet:

„Es hatte Matthias ein köstlich Schwert in einer goldenen Scheiden, mehr denn dreitausend Pferde mit ime, die er schickete in siben Haufen, in ieglichen bei fuenf-tehalb hundert Pferden, in irem glanzen Harnisch. Groß silberne Faeffel und Schwerte wurden da gesehen, vil Straußfedern und Reigerfedern. Jeglicher Haufen hilte vier Trometer." [1])

Es scheint also, daß auf beiläufig hun-dert Mann ein Trompeter entfiel. Ähn-liches Glück hatten die Tamboure, obzwar sie bei unseren Kriegstruppen des XV.—XVI. Jahrhunderts selten vorkommen. In der regulären Truppe Hyppolits vom Jahre 1503 diente neben fünf Trompetern nur ein Tambour. Dieser stellte zwei Pferde zum Dienste.

„Mathias dobos. [= Tambour.] Equi 2 . . . et habet pro equis in anno florenos viginti et pro mensa 12 et pro veste vulpina sex et pro veste estivali quatuor in toto faciunt florenos 42."

Zu jedem Roß ein großes Faß Wein,[2]) in Kriegszeit bekam er noch ein Pferd.

„et dedi florenos septem pro uno equo sicut debetur timpaniste cociens quique va-dit ad bellum sed semel in anno." [3])

In Kriegszeiten wurden auch mehrere Tamboure aufgenommen.

Item antequam militares irent ad bellum fecit disponere timpanos et corigeas de novo dedit florenum 1. den. 50.[4])

Der Preis einer Kupfertrommel betrug beiläufig 110 Francs.

All diese Daten, wie auch die aus den von B. Albert Nyáry im Századok [Zeit-schrift der ung.-histor. Gesellschaft] veröffent-lichten Hyppolit'schen Codices liegen chro-nologisch so nahe zur Zeit des Matthias, daß wir diese Daten als für diese Zeit charakteristisch getrost verwerten können.

In Bezug auf die Musikkapelle von Mat-thias, besonders aber auf die Kirchenmusik, finden wir interessante Aufzeichnungen im Berichte des Pfälzer Gesandten und bei Eschenloer. Der Gesandte schreibt in sei-nem Berichte vom Jahre 1476 über die Hochzeit von Matthias, wie die königliche Braut vor den Thoren Stuhlweißenburgs

[1]) Eschenloer II, 342—345 f.
[2]) Erlauer Rechnungsjahr 1508.

[1]) II, 317.
[2]) Erlauer Rechnungsbuch 1507.
[3]) Daselbst 1501.
[4]) Daselbst 1503.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

empfangen wurde, schildert die kirchlichen und weltlichen Feste, die Krönung der Königin, die Hochzeit, und gebt in dieser Schilderung in die kleinsten Details ein, selbst auf die Kleider. Unter dem Eindrucke des nie gesehenen Glanzes spricht er mit besonderer Begeisterung und unter anderem verherrlicht er auch die Kirchenmusik.

Aus diesem Berichte will ich einige Details mitteilen, welche sich auf die Kirchenmusik beziehen.

Der Empfang Beatricens hat am 12. Dezember 1476, an einem Dienstag stattgefunden. Am nächsten Tage wurde eine große Messe gelesen, worüber der Gesandte folgendes berichtet: „Sacrum faciebat Gabriel Episcopus, cui Episcopi et Praepositi ministrabant; et totum templum, symphoniacis et musicis concentibus personabat.“ Nach Eschenloer: „Bischof Gabriel, bäbstlicher Legat, und nach ime andere Bischöfe und Prelaten hilten die Messe, die mit schönem Gesange verbracht ward.“ [1])

Am nächsten Tage, als die Königin gekrönt wurde: „continuoque in tubas inflant tubicines, tanto numero et studio, ut vox nullius exaudiri posset.“ Siehe die frühere ähnliche Bemerkung Eschenloers. Er sagt über diese Messe: „Es warde die Messe mit schoenen Gesaengen volbracht, bis auf die Zeit der Croenunge vor dem Sanctus.“ [2])

Als man in der Hauptstadt Ofen ankam, wurde wieder eine feierliche Messe gelesen, deren musikalischer Theil den Gesandten ganz entzückte, worüber er sich folgendermaßen äußert: Et tum quidem Episcopus Babensis sacrum factituit, adiuuantibus Episcopis et Praepositis, simulque artificiose et iucundissime accinentibus musicis.[3]) Hieraus ist ersichtlich, daß König Matthias schon an seinem Hochzeitstage mit Beatrix eine solche Kirchenmusik hatte, deren künstlerische Kraft die Gesandten der ausländischen Herrscher und andere Gäste entzückte und in Staunen versetzte. Und damals haben noch nicht italienische und andere ausländische Künstler das Land zu überfluten begonnen, und so müssen wir voraussetzen, daß in seiner Musikkapelle das nationale Element noch überwiegend war.

In der Zeit des Matthias war unter den Instrumenten die Orgel das vollkommenste. In Ofen dürfte eine schöne Orgel gewesen sein,[1]) was auch der Umstand beweist, daß — wie wir später sehen werden —, die Hoforgelspieler immer Künstler ersten Ranges waren; es war sogar in Aussicht gestellt, daß der damalige tüchtigste Orgelspieler Europas am Hofe engagiert werde.

Nach Nikolaus Olah, Erzbischof von Gran, war auch in der Hofkapelle zu Visegrad eine schöne und teuere Orgel, deren Pfeifen aus Silber waren.

„Introrsus ad latus areae, in radice montis, qua paulo elevatior est, extat sacellum amoenissimum operibus musaicis, ut aliae etiam pro maiori partae aedes, stratum in quo instrumentum est musicum pretiosum, quod vulgus organum vocat, fistulibus nonnullis argenteis ornatum.[2])

Nach dem Tode von Matthias kam eine seiner Orgeln, die wegen ihrer ausgezeichneten Konstruktion, vollkommenen Harmonie und luxuriösen Ausstattung einen sorgsam gehüteten Schatz ihres Besitzers bildete, nach dem Auslande.

„Et oltre a cio habbiamo diversi studi di Musica, con stromenti et libri di molta eccellenza, de i quali è notando lo studio del Cavalier Sanuto, figlio gia di Gioa Francesco, a S. Giovanni Decollato, et lo studio del pre detto Catarina Zeno: nel quale, fra l'altre cose, si vede un' organo che fù di Matthias Re di Ungeria, tanto harmonico et perfetto, et di tanto prezzo, che i suoi lo conditionarono per testamento, che non u scisse giamai di quella famiglia Venezia Citta Nobilissima. M. Franc. Sansavino. Di cose nuove amplicata dal Giov. Scringa, Venezia M.DCIIII. 260. l.

Orgelbauer gab es viele in Ungarn. Matthias war auch darauf bedacht, dieses Handwerk zu fördern. Reumont schreibt in seinem Buche: „Lorenzo de Medici“ [3]), daß König Matthias im Jahre 1483 einen Orgelbauer namens Stefan

[1]) II, 343.
[2]) II, 344.
[3]) Schwandtner, „Scriptores“, I. 519-525.

[1]) Heltai bemerkt in seiner „Magyar Kronika“ (erschien 1575): „Er (Matthias) baute an der Donau die schöne und teuere Kapelle mit einer vorzüglichen und klangvollen Orgel!“
[2]) Nicolai Oláhi, Archiep. Strig. Hungaria, ed. Matth. Bel, Adparatus ad hist. Hungariae. Possonii, 1735.
[3]) II, 472.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zur Studienreise an den Hof der Medici schickte.[1])

Über die Stellung und Bezahlung der damaligen Organisten finden wir interessante Daten in den codices Hyppolit. Unter den hier aufgezählten Orgelspielern erhält im Jahre 1489 ein Orgelspieler in der Grauer Domkirche „Skt. Adalbert" namens Johann ein Jahresgehalt von 24 Dukaten (520 Francs) und entsprechender Verpflegung. „Johan tedesco organista s lo archiepiscopato dene hones per suo Salario onne anno duc 24 et la mensa in castello[2]).

Die Stelle eines Organisten im „Skt. Johannis"-Dom zu Erlau bekleidete 1501 ein gewisser Franz, Pfarrer in Skt. Jakob und bezog ein Gehalt von 12 Dukaten und zwei Anzügen. „Iste organista, plebanus sancti Jakobi incipit annum suum vestem hiemalem et estivalem."[3])

Der Organist bei der Béler Abtei hatte bloß ein Gehalt im Werte von 174 Francs: „Iste servit in anno pro fl. 8."[4]) Hingegen der Organist im Erlauer Dome namens Rinaldo hatte 1508 außer seiner Verpflegung ein Gehalt von 36 Dukaten. „Iste servit in anno pro fl. 36." . . . Mensa dominorum presbiterum et quatuor capellani domini prelati, Rector scole, succustos, organista et succentor."[5])

Ein anderer Organist namens Franz erhielt 1503 eine Domherrnstelle in Raab.

Feci conventionem cum ipso dare in anno fl. 12 et unam vestem de panno competenti et unam subbam competenti, pro qua subba hodie 23 marcii . . . dedi fl. 4." „Iste hodie finivit novem menses in servitio Sancti Joanis et hodie accepit licentiam qua est electus in canonicum gaunensem."

Hieraus ist ersichtlich, daß die Organisten dieser Zeit ein verhältnismäßig schönes Gehalt bezogen und auch entsprechendes Ansehen genossen sowohl in den Bistümern, als auch in den Städten. Hiefür folgender Beleg: Aus den Rechnungen der Stadt Klausenburg vom Jahre 1496 geht hervor, daß die Beamten eine sehr unbedeutende Bezahlung erhielten, so „der Notar ein Jahresgehalt von 32, zwei Prokuratoren zu je 16, zwei Gerichtsdiener je zu 8, der Organist 10 fl., andere bezahlte Beamten kommen nicht vor." Dieser Organist hieß Matthias, wie wir in diesem Berichte weiter unten lesen:

„Item ex pecuniis piscine dedimus Mattie organiste feria quarta post palmarum XIII. flor.";

weiter unten:

„Item feria secunda infra octavam Corporis Christi Mathie organiste dedimus VI flor."[1])

Es scheint nicht nur, daß die Orgeln auch weltlichen Zwecken dienten, sondern es läßt sich sogar mit Bestimmtheit behaupten, daß die Organisten auch nach dem 16. Jahrhundert in Ungarn ein systematisches Musikmonopol inne hatten. Dies beweist ein vom 7. Februar 1542 aus Gelet datierter Brief, in welchem Emerich Kálnay den Schemnitzer Richter auffordert, für nächsten Sonntag zur Hochzeit des Túróczer Obergespans Franz Révai den Organisten Barnabas unbedingt zu schicken, da Festlichkeiten ohne derlei Musikkenner nicht abgehalten werden können. „Scit autem d. o. huiusmodi solemnitates nuptiarum non posse peragi sine eo genere hominum, qui artis musices peritiam habent." Das Original im Archiv der Stadt Schemnitz unter den Briefen von 1542.

Als Beatrix kam, erlitt der ungarische Hof viele Veränderungen und überhaupt zog ein feinerer Geist und Geschmack ein. Bei Tische behaupteten die geistreichen Witze und Debatten ihren Platz. Ebenso Gesang und Musik. Der Bischof von Castello sagt in seinem Gesandtschaftsberichte von 1483 (s. unten): „Huic coenae non defuere cantus varii." Beim Diner — wie bereits erwähnt — spielten gewöhnlich die Geiger (hegedös). Es ist aber wahrscheinlich, daß unter Beatrix manchmal gebildetere Sänger und italienische Lautenisten die Stelle der ungarischen Geiger einnahmen.

Bei Mahlzeiten wurde den Trompetern, Tambouren und anderen Musikern auf der Galerie oder im Vorsaale ihr Platz angewiesen und auf einem zu diesem Zwecke verfertigten Gerüste unterhielten Hanswurste und Schauspieler die hohe Gesellschaft. Da-

[1]) Desiderius Csánki, „I. Mátyás udvara."

[2]) Erzbischöfliche Rechnungen vom Jahre 1487 des Graner Erzbischofs.

[3]) Erlauer bischöfl. Rechnung 1501.

[4]) Daselbst 1508.

[5]) Daselbst 1508.

[1]) Magyar Történelmi Tár 1883, 571 f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit ihre Vorstellungen wohl gelangen, scheute Matthias keine Kosten und ließ sie aus den entferntesten Gegenden kommen, wenn sie im Rufe von Künstlern standen. Graf Teleki beschreibt in seinem „Zeit der Hunyadi" die Olmützer Begegnung von 1478, wo er u. a. sagt: „Am anderen Ende des Saales war eine hübsche Galerie angefertigt, wo Schauspieler, Seiltänzer, Musiker und Sänger, die berühmtesten ihrer Zeit, die ohne Rücksicht auf die Kosten aus den entferntesten Gegenden berufen wurden, standen und die hohe Gesellschaft amüsierten." Bonfini schreibt folgendes über die Begegnung von Olmütz (605—606):

„Temporarium in foro theatrum, scena orchestraq' sumptu magno parata, ubi ludi scenici, saltationesque accitis eximiis matronis, cum summa festivitate editae, ante scenam hippodromi circique vicem tunc forum praestitit, ubi quotidie equestri certamine pugnatum, magnaque ac varia victoribus premia proposita, pro que regali magnificentia multa in spectaculo sparsa missilia: epulum viscerationesque populo, item Pannonio Boemicoque militi quotidiae datae: celebratum in foro convivium est principum. In medio fori tetragonus stabat abacus, gradatim more pyramidis ab omni parte consurgens: per cuius subselia aurea, gemmata argenteaq': vasa rite disposuerant. Prostabant abaco rhinocerotes duo, unus a dextra, a laeva alter, mirae uterque magnitudinis, infestoque cornu spectatores intuebantur, ad bassim hydrae capissimae, oenophora, diotae e pustulato argento affabré factae: supra vero chrysendeta, calices, scyphi cupae, fialaeque, lapillis ac unionibus omixtae. Consurgebat igitur gemmatus, ex omni parte conspicuus in medio foro abacus, in montis aurei speciem, ubi misere spectatorum lumina fatigabantur. Reges cum proceribus in coena accubuere, decem coque mensae ex ordine ibidem stratae. Inter prandendum nunquam in scena et hippodromo cessatum, aliqua semper edeta spectacula, hinc mimi, histriones, citharoedi: hinc equorum certamine, in festis hastis congredientium." —

Ich erwähnte, daß vor der Heirat mit Beatrix in der königlichen Musikkapelle besonders das nationale Element zum Ausdruck kam. Mit Beatrix erhält das italienische Element das Übergewicht. Darüber sagt Heltai:[1])

„Diese (Italiener) haben in Ofen mit großen Kosten die teuere königliche Kapelle ins Leben gerufen. Er ließ aus Italien, Frankreich und Deutschland tüchtige Diskantisten kommen, die monatlich große Bezahlungen bezogen. Ebenso vorzügliche Organisten und Priester. Dazu kamen Hanswurste, Tänzer, verschiedene Pfeifer, Lauteniſten und Geiger, denn an all diesen fand die Königin Beatrix großen Gefallen und Unterhaltung." Auch Bonfini schreibt: (Seite 631.)

„Varias, quibus olim carebat, artes eximiosque artifices ex Italia magno sumptu evocavit. Quare pictores, statuarij, plastici, celatores et lignarij, argentariique fabri, item lapidicidae operarij, et architecti ex Italia conducti, insanaque his impensa salaria: divinus hinc cultus aductus, aedicula regia accitis e tota Gallia Germaniaq': cantoribus exculta quin et olitores, cultores hortorum agriculturaeque magistri ex Italia educti: qui caseos etiam Latino, Siculo, Gallicoque more conficerent evocati. — Adiecti quoque histriones et mimi quibus cum regina nimium indulsit: item monaulae, utricularij, choraulae ac citharoedi." [1])

Der Tanz war besonders modern am Hofe des Matthias. Beim Tanze besorgten nicht die Geiger und Lauteniſten die Musik, sondern die sogenannten Tanzmusiker: Pfeifer mit Trommelbegleitung oder Dudelsackpfeifer. Letztere nennt Bonfini: choraulae articularii. Manchmal besorgten auch die Trompeter die Tanzmusik. Die Tanzunterhaltung gehörte zu den Hofgelagen, woran die gekrönten Gäste und übrigen Mitglieder des Hofes teilnahmen. Bei der Hochzeit Beatricens wurde im selben Saale getanzt, wo das verschwenderisch reiche Gastmahl abgehalten wurde. Der Pfälzer Gesandte sagt darüber in seinem Berichte folgendes:

„Cum mensae remotae essent, saltationi in eodem coenaculo dabatur locus: et primae choreae, Electorum et Principum Germaniae consiliariis, ex ordine tribuebantur; deinde Christophoro duci Bavariae; tertias Rex et Regina ducebat; et post Regem filius Neapolitani Regis, cum sorore sponsa, illo cho-

[1]) Kaspar Heltai; „Ungarische Chronik". Erste Ausgabe, Klausenburg 1575; zweite Ausgabe, Raab 1789.

[1]) 30. März 1482. Der Rat der zehn in Venedig hat in Erfahrung gebracht, daß ein neapolitanischer Goldschmied von Cividale (Friaul) namens Santoro, Bruder eines Hofsängers der Beatrix, Königin von Ungarn, sich entschließt, seinen Wohnort dem Könige Matthias in die Hände zu spielen und durch einen verbannten Nobile hierin unterstützt wird. Zur Vereitelung dieses Anschlages werden verschiedene Vorkehrungen getroffen. Archiv von Venedig in: Magyar tudományos Akadémia történelmi bizottságának oklevélmásolatai Ismerteti Ovári Lipót. I, 147.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

reae genere, quod „der Zeuner“ [1]) dicitur, quarto loco saltabat. Et cum quinto, Magnus Comes, et sexto dux Limpachius, saltationem absoluissent; finis tum istius rei fuit.“

Auch bei den Olmützer Festlichkeiten folgte nach Bonfini Tanz auf das Gelage:

„Deinde remotis mensis, principes cum matronis illustribus duxere tripudia. Regina cum Vladislao rege et Franciscus Aragonius cum formosissima nobilique puella Germanicam pyrrichiam non sine magnis populi acclamationibus, plausuque saltarunt.“

Unter der Regierung des Matthias finden wir die erste Urkunde, nach welcher Zigeuner als Musiker wirkten. In den codices Hyppolit. vom Jahre 1489 lesen wir: „datto a zingari qualli sonono di lauto a lisole di la Maesta di madama duc I.“

Die Zigeuner der Königin Beatrix haben also zu jener Zeit auf der Csepelinsel noch nicht Violine, sondern Zither gespielt. Dieses Datum ist besonders schon darum wichtig, weil die Zigeuner, obwohl sie damals schon Jahrhunderte lang hier ansäßig waren, wie ich dies in den „Monatsheften für Musikgeschichte“ 1898 Jahrg. betonte, zuerst am Ende des 15. Jahrhundertes als Musiker erwähnt werden. Wären sie ein von Natur musikalischer Stamm, wie man später irrtümlich behauptete, so hätten sie Gelegenheit genug gefunden, dies schon früher zu beweisen.

Wie bereits erwähnt, traten mit der Ankunft Beatricens an dem ungarischen Hof viele Änderungen ein, und die Pflege der Musik erreichte am ungarischen Hofe eine Stufe, wie an keinem zweiten in Europa. Das mußte auch so kommen, wenn wir bedenken, daß Beatrix eine besondere Neigung zur Kunst und besonders zur Musik mit sich brachte. Wie es um die Musik am Hofe ihres Vaters Ferdinand, Königs von Neapel stand, geht aus Raphaelis Brandolini Lippi junioris Worten hervor: „Ferdinand, der siebenunddreißig Jahre lang das von seinem Vater Alphons ererbte Königreich Neapel in Frieden beherrschte, hatte privatim und öffentlich auf dem Gebiete der Musik einen solchen Eifer entfaltet, daß er sich nicht nur in seinen freien Stunden in der Musik übte, sondern er zog mit Hilfe großer Prämien berühmte Musikkenner und geschickte Instrumentenmacher aus ganz Europa an sich. Wie man weiß, hatte er vorzügliche Sänger, die er aus Gallien, Britannien, Hispanien und Germanien berief und die bloß zu kirchlichen Zwecken dienten. Er hatte in Neapel in der Kapelle, die in der Vorhalle des neuen Schlosses zu sehen ist, zwei voneinander verschiedene, aber doch angenehm harmonierende Orgeln, deren Anblick, Ton und Konstruktion das Auge und Ohr des strengsten Kritikers entzücken mußte. Dies aber ist allgemein bekannt. Erwähnenswert sind aber auch seine privaten Dinge, welche an Größe und Annehmlichkeit vor jenen nicht zurückbleiben. Außer seinen Hausfreunden, die er Hausmusiker nannte, weil sie ihn mit ihrem Spiele oft trösteten und beruhigten, hatte er auch einen mit Bildern und Schnitzwerken reich geschmückten Saal, und zwar nahe bei seinem Wohnzimmer, wo kein Hand-, Saiten- oder Blasinstrument fehlen durfte.“ [1])

In dieser Umgebung wurde Beatrix erzogen und wenn wir noch in Betracht ziehen, daß ihr Musiklehrer kein geringerer als der berühmte Johann Tinctoris war, kann uns ihre Schwärmerei für Musik nicht wundern. Außerdem hatte sie klassische Bildung, feinen Geschmack, großen Ehrgeiz. In Ungarn stand ihr nicht nur ein Mann zur Seite, der mit dem ganzen Gewichte seiner Individualität ihre kühnsten Träume verwirklichte, sondern sie bewegte sich in einem Kreise, der ihr das alte Heim ersetzen konnte. Matthias hatte schon in frühester Jugend Interesse für die literarischen und künstlerischen Bestrebungen und Schöpfungen der Renaissance. Dazu kam, daß er zu den reichsten Fürsten seiner Zeit zählte;[2]) es ist daher natürlich, daß dieses glückliche Zusammentreffen des Königspaares den Glanzpunkt der Kunst und so auch der Musik in Ungarn schaffen mußte.

[1]) Nach Eschenloer II, 348: einen hübschen weltlichen Tanz.

[1]) Adrien de la Fage, Essai de diphtérographie musicale. Paris 1864, p. 62.

[2]) Matthias hatte ein jährliches Einkommen von beiläufig zwei Millionen. Nach einem Ausweise von 1454 hatte der König von Frankreich ein jährliches Einkommen von einer Million, der von England 700.000, Spanien 800,000, der Herzog von Burgund 900,000, der Herzog von Milano 500,000, Venedig 800,000, Florenz 200,000, der König von Neapel 310,000, der Papst 400,000 fl. (Nach Marino Sanuto berichtet von Cantù X, 636) S. Csánki, Hof Matthias I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Noch ein Beitrag zur Charakteristik der allgemein anerkannten Kunstliebe der Königin Beatrix. Nach dem Tode von Matthias hatte der 1490 einberufene Reichstag in Betreff der Ansprüche Beatricens zu entscheiden. Die Witwe hatte unter den Reichsständen wenig gute Freunde und viele Feinde. Sie ließen die Klage laut werden, daß die unerbittliche, leidenschaftliche und herrschsüchtige Frau auf Matthias einen verhängnisvollen Einfluß geübt hatte. Sie machten ihr den Vorwurf, daß sie verschwenderischen Neigungen huldigte und zehnmal soviel für ausländische Musiker, Sänger, Schauspieler und Tänzer verschwendete, als sie Brautgeschenke mitgebracht hatte.[1])

Matthias machte große Politik und hatte dadurch oft Begegnungen mit Fürsten, wo er in vollem königlichen Glanze erschien. Die Schriftsteller seiner Zeit sprechen mit Entzücken von seinen Festlichkeiten und deren Prunk. Der Breslauer Notar, der Pfälzer Gesandte Bonfini und andere wetteifern in ihrer Begeisterung. Die Olmützer, Iglauer, die Krönungs- und Hochzeitsfeste können sie nicht genug schildern und bemühen sich zu beweisen, daß kein Mensch auf Erden solchen Glanz entfalten könnte, wie König Matthias. Allerdings spielt hier Schmeichelei und Übertreibung mit; gewiß aber ist, daß Matthias in seinem Auftreten mehr Pomp entfaltete, als alle seine Zeitgenossen und daß er selbst die italienischen Fürsten, von denen er so manches lernte, übertraf. Natürlich durfte bei solchen Festlichkeiten auch die Musik nicht fehlen. Wir haben Belege, daß die Gesang- und Musikkapelle das Königspaar überall auf seinen Reisen begleitete und auch bei den Herrscherbegegnungen mitwirkte. Wie groß die Zahl dieser begleitenden Musiker und Sänger war, erfahren wir aus dem Berichte von Julius Kaldy: „Die ungarische Musik", wo er die Rechnung der Stadt Preßburg mitteilt, die sich im städtischen Archiv befindet.

„Ausgeben auff unsere genedigen hernn Kunig zu nottdurf in des heer vor hainburg angehebt des mitichen vor Bartholome 82."

„Erichtag nach Crucis exaltationis, dem paul purgenmaister das er mit denn Torumpettern in daß heer hat muessen ziehen petronel."

„Sontag Colomani, als unser genediger herr der Kunig daß Sloß hainburg hat ingenomen an denselben Tag iij (3) wägn die des Kunigs Cantores hinauff gefurt haben yeden wagn hab ich gebn v R. d. faceit 1 lb. vij [7] Rd.

„In die Katharine dem Staatwagn Knecht das er der Kunigen Cantores ziij (13) person umb preym Zeit (prim glocke) gen haimburg gefurt hat hab ich Im zu Zerung gebn 28 den — finis."[1])

Hieraus ist ersichtlich, daß die Musikkapelle des Königspaares aus beiläufig 30 Personen bestand, was in jener Zeit eine bedeutende Zahl war.

Beispiellos war der Glanz und Aufwand bei der Iglauer Begegnung mit Wladislaus, König von Böhmen, zwischen dem 1. und 13. September 1486. Bei dieser Begegnung war auch Königin Beatrix anwesend. Da mußte wieder die Gesang- und Musikkapelle mitwirken, die hieher mitgebracht wurde. Die Schilderung dieser Begegnung hat von einem unbekannten Zeitgenossen, der persönlich zugegen war, Pessina übernommen; sie wird durch Franz Pubitschka mitgeteilt.[2]) Der auf die königliche Musik Bezug habende Teil lautet folgendermaßen: „Am 3ten september, der auf einen Sonntag fiel, ward nach dem Gottesdienst, unter welchem sich die geschicktesten Musikanten und Sänger, die Matthias mit gebracht, hören liesen, wieder zusammen gespeiset und nebst den Bischöfen auch die Böhmischen und Mährischen Baronen zur Tafel gezogen." (a. Ms. Anonymi ap. Illustr. Pessina Mart. Mus. 1. 7. c. 5. pag. 894.)

Wir haben noch einen anderen Augenzeugen, der über die Iglauer Festlichkeiten referiert; Cäsar Valentini, der Gesandte des Herzogs Hercules von Ferrara am Hofe des Matthias. Bei der Schilderung der Begegnung seines Herrn mit Matthias schreibt er unter anderem: „Beiläufig vier italienische Meilen von Iglau

[1]) Szilágyi, A magyar nemzet története IV, 344.

[1]) Kammerrechnung des Jahres 1482 in: Jekelfalussy, Az ezredéves magyar állam. 1896.

[2]) Geschichte Böhmens VI. T. 9. Stück. (Prag 1798). S. 369—379.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ging er (Matthias) dem König von Böhmen entgegen bloß vom Varader Bischof und drei Edelknaben begleitet. Nach den gebräuchlichen Begrüßungen und Umarmungen kamen sie mitsammen zurück ... und als sie bei uns anlangten, stiegen wir alle von unseren Pferden und küßten dem König von Böhmen die Hand. Dann bestiegen wir wieder die Pferde und der großartige Zug bewegte sich gen Iglau begleitet von Pfeifen und Trompeten, die erstaunlich zum Anhören waren.

Wenn Cäsar Valentini, der italienische Höfling, der in seinem Vaterlande und an den übrigen italienischen Höfen gewohnt war gute Musik zu hören — wenn er sagt: „che era una cosa stupenda d'audire," so ist dies ein Beweis, daß Matthias gute Musiker hatte. Ferner sagt Valentini, daß von zwei Bischöfen eine herrliche Messe mit großer Begleitung gelesen wurde und schildert die bei dieser Gelegenheit benützten Altargeräte:

„Sua Maestà poichè fu proceduto con tal comittiva circa quattro miglia Italiane, intendendo el Serenissimo Re di Boemia essere propinquo, disse al predetto episcopo de Cinque chiese et a me che se fermasse mo che lui volea spassegiare piu ultra, credendo ogni homo che Sua Maestà se separasse ad altro effecto da nui. Pensò quella fare un acto generoso e multo domestico e demonstrativo de confidentia una con epso episcopo Varadino e con tri pagi andò lontano circa uno miglio dè nostri ad inscontrare epso Serenissimo Re di Boemia, et abraciatosi et accareciatosi insieme se ne venero verso la terra e gionti ad nui, per l'ordine posto per questo Serenissimo Re, tutti smontati a piedi, tenendo io el primo loco, factoli reverentia et basiatogli la mano ad epso Serenissimo Re di Boemia, remontati a cavallo se ne venessemo verso la terra con tanto strepito e sono di trombetti e pifari molto degni che era una cosa stupenda d'audire" etc.

„e maxime nello andare a messa che se procedea per ordine; e due dei magiori Signori e duci che gli fusseno, portavano le spade d'epsi Serenissimi Regi: le solennità autem e ceremonie delle messe che furno celebrate ad epsi Serenissimi Regi furno tale e tante quanto dirse possa, perchè hora da un episcopo, hora da uno altro furno dicta, che furno li episcopi Varadino e de cinque chiese, e quando l'uno celebrava, l'altro servea in dare la pace ad epsi regi e facea gli altri acti solenni a gli ornamenti del altare" etc.[1])

[1]) Óvári Lipót, Modenai és mantuai Levéltári Kutatásokról. Századok 1889, 392 ff.

Bei Gelegenheit der Hochzeit Beatricens erwähnte ich bereits die Berichte des Pfälzer Gesandten und des Breslauer Notars, nach denen Matthias an seinem Ofner Hofe eine kirchliche Musikkapelle hatte, die alle ausländischen Gesandten und übrigen Gäste entzückte. Später war diese noch vollkommener. In der Zeit Bonfini's — obzwar seine schmeichelnden Berichte Zweifel erwecken — war die Gesang- und Musikkapelle so ausgezeichnet, daß man ihresgleichen — vielleicht mit Ausnahme der Römischen — auf dem ganzen Kontinente nicht finden konnte. Dies bekräftigt ein klassischer Zeuge: Berthold Maraschi, Bischof von Città di Castello und magister capellae, also auf diesem Gebiete kompetenter Fachmann. Maraschi kam als Abgesandter des Papstes Sixtus IV. während der österreichischen Kriege nach Ofen. Maraschi überhäuft in seinen nach Rom gesandten Berichten den König von Ungarn mit den größten Lobeserhebungen. Als er nach Ofen kam, überraschte ihn der Glanz des Hofes von Matthias; mit Entzücken erwähnt er des Chores, der alle Erwartungen übertrifft. Er hat am Gottesdienste in der Hofkapelle teilgenommen und ergötzte sich am künstlerischen Spiele. Hierüber schreibt er folgendes: „Vorzüglicheres als den Sängerchor des Matthias habe ich nie gesehen. Vor kurzem ließ er in der Hofkapelle nach lobenswertem Gebrauche eine feierliche Messe lesen in Gegenwart vieler Magnaten und Adeligen. Bei meiner Rückkehr werde ich erzählen, mit welcher Aufmerksamkeit, Andacht, mit welchem Pomp und Glanze diese Messe abgehalten wurde. Ich war in Verlegenheit, als ich sehen mußte, daß ein weltlicher Fürst mich in göttlichen Sachen, die zur Erhebung dienen, weit übertroffen hat. Ich bin wahrhaftig ganz außer mir."[1])

„Huic coenae non defuere cantus varii; habet enim cantorum capellam, qua nullam praestantiorem vidi; et pridie in capella sua sollemnem missam, juxta suorum glorioses mores, cantari fecit, magna praelatorum et nobilium praesente caterva. Quum rudiero, quanta devotione, quibus ceremoniis, quanta

[1]) Die aus Ungarn am 24., 25. Oktober und 13. Dezember 1483 geschriebenen Berichte der Legaten sind wiederholt herausgegeben bei Pray und Katona. Gegenwärtige Notiz habe ich aus Katona, Historia Critica Regum Hungariae. Tomulus IX. ord. XVI. (Budae MDCCXCIII.) p. 513.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gloria missa illa perfecta sit; explicare studebo confundebar sane, arguebarque, a secularі principe in his, quae ad divinum cultum et animarum aedificationem attinent superari. Obstupui profecto."

Diesen Bericht Maraschi's bekräftigt folgende Bemerkung Haberl's, des Verfassers der römischen „schola cantorum":

„Interessant ist die Notiz des Episc. Castellensis aus einem Nuntiaturbericht vom Herbst 1483, welche sich im päpstlichen Geheimarchiv vorfindet und aus Budapest datiert ist. Der mag. capp., welcher dort in diplomatischer Sendung verweilt hatte, meldet über die Kapelle des Königs Matthias in Ungarn wie folgt: „Huic coenae non defuere cantus varii, habet enim cantorum capellam qua nullam praestantiorem vidi, nostrae similem antequam pestis in ea grassaret."

Vielleicht hatte dieser Bericht eine solche Wirkung auf Sixtus IV. gemacht, daß er die Kapelle noch im November 1483 auf 24 Personen vermehrte." [1])

Bei Katona fehlen die Worte: „nostrae similem antequam pestis in ea grassaretur", aber das verleiht den Worten Maraschis nur noch mehr Gewicht, denn dadurch hat er den Chor des Matthias über den des Papstes gesetzt. Vom Jahre 1486 aufwärts finden wir in „Mátyáskori diplomáciai emlékek" mehrere Briefe und Berichte, die über die Musikkapelle von Matthias interessante Daten enthalten.

Die hervorragenderen Musiker bezogen ein schönes Gehalt, standen am Hofe in großem Ansehen. Das Königspaar war stets bemüht, die allertüchtigsten an seinen Hof zu ziehen und manchmal wurde für den einen oder anderen ein langer Briefwechsel gepflogen. Im Jahre 1486 berichtet Cäsar Valentini, Gesandter von Ferrara dem Herzog Hercules,[2]) Schwager der Königin Beatrix, über seine Ankunft in Preßburg, über die feierliche Audienz beim hohen Königspaare und erwähnt zugleich in einem ausführlichen Berichte der Vorbereitungen, welche zum Empfange Hippolits gemacht wurden.[1]) In diesem Berichte schreibt Valentini: „Dem König und der Königin wäre nichts angenehmer, als wenn Ew. Hoheit Peter, den ausgezeichneten Lautenisten mit den übrigen Geigern an den Hof ihrer Majestäten schicken wollten. Sie wünschten sie zu hören, da sie überhaupt an derlei Dingen großen Gefallen finden."

Wie wir weiter sehen werden, ist Peter mit seinen Geigern wirklich an den ungarischen Hof gekommen. Dieser Peter war einer der berühmtesten Lautenisten seiner Zeit. Tinctoris sagt in seiner bis vor kurzem unbekannt gebliebenen Arbeit: „De inventione et usu musicae" über ihn:

„In lyris (sive leuto) plurimi praecipue Germani eximie sunt eruditi. Siquidem nonnulli associati supremam partem cujusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personant, ut perfecto nihil praestantius. Inter quos Petrus bonus, Herculis Ferrariae ducis inclyti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est praeferendus." [2])

Emilio Motta erwähnt in seiner Arbeit: „Musici alla corte degli Sforza" (Milano 1887) Peter als den ersten Künstler der Welt. Auf der 29. Seite seines Werkes bemerkt er, daß man „Petrus bonus" in Österreich und Ungarn, besonders am Hofe des Matthias Corvinus mit Vergnügen hörte.

Im erwähnten Berichte schreibt Valentini auch, daß man am ungarischen Hofe einige italienische Künstler erwarte und setzt fort: „Sandrachino wird man in Zengg mit reichen Geschenken erwarten. Er bekommt einen türkischen Kaftan aus Goldbrokat, den ich mit eigenen Augen gesehen habe und der einen Wert von wenigstens 400 fl. repräsentiert. Dazu erhält er noch andere zwei Anzüge aus reiner Seide im Werte von 100 Dukaten und endlich einen silbernen Pokal. Auch die übrigen

[1]) Haberl, die römische schola cantorum ꝛc. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft III. 242.

[2]) In der Zeit der italienischen Renaissance stand der Hof von Ferrara und das Haus des Herzogs Este im großen Rufe. Ludwig Geiger: „Renaissance und Humanismus in Italien" sagt: Ercole war kein Gelehrter, aber nicht ungebildet, er interessierte sich für die Kunst, besonders, wie es scheint, für die Musik, er vergrößerte die Universität und wies den Professoren höhere Gehälter an; er sah die ersten Buchdruckereien in seinem Lande erstehen; er freute sich darüber, daß Dichter und Gelehrte seinen Hof aufsuchten und denselben durch ihre Anwesenheit oder durch Schriften und Lieder verherrlichten.

[1]) Mátyásk. dipl. eml. III. 137.

[2]) Dr. Franz X. Haberl. Ein unbekanntes Werk des Joh. Tinctoris. Kirchenmus. Jahrb. 1899.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sechs Sänger bekommen Kastane aus Goldbrokat zum Geschenke."

Laut den Briefen von 1486 erwähnt Beatrix in einem an ihre Schwester Eleonora gerichteten Briefe vom 6. März einen französischen Hofmusiker namens Mechino (francese nostro musico), was dafür spricht, daß Beatrix ihre eigene Musikkapelle hatte.[1]) Aus einem vom 4. November desselben Jahres datierten Briefe erfahren wir, daß Beatrix ihre Schwester Eleonora bittet, einen italienischen Musiker namens Simonello Todisco, den sie ohne Zweifel auch kennt, für sie zu engagieren.[2])

Aus dem Jahre 1487 haben wir einen am 22. April „in arce Embfurt" datierten Brief, wo sich Beatrix wieder an ihre Schwester wendet und sie betraut, gewisse Sänger für sie zu engagieren.

„Wir haben erfahren — heißt es daselbst — daß es in Rom gewisse Sänger gebe, die gern in den Dienst unserer Hofkapelle treten wollten. Wir würden sie gerne aufnehmen. Beiliegend schreiben wir unserem nach Rom reisenden Hofmeister Franz Palude; wir bitten Ew. Hoheit, ihm — wenn er noch in Ferrara ist — den Brief zu übergeben, oder im anderen Falle möglichst gleich nachzuschicken. In derselben Angelegenheit haben wir an unseren Schneidermeister Simon und an die Garzoni-Bank von Venedig geschrieben." Die Briefe kamen richtig an,[3]) Palude engagierte auch die betreffenden Sänger.[4])

1488. Aus dem bereits erwähnten Berichte von Cesar Valentini haben wir erfahren, daß das Königspaar den berühmten Geiger Peter für sich zu gewinnen suchte. Aus einem Briefe dieses Jahres geht hervor, daß „Petrus bonus" und seine Geiger wirklich am Hofe des Matthias waren und daß Peter sogar dort geblieben ist. Denn Beatrix ersucht ihre Schwester in einem, Wien 11. Mai 1488 datierten Briefe, sie möge die in Ferrara zurückgebliebene Familie des vorzüglichen Musikers Peter unterstützen. Meister Peter sei stets an ihrer Seite und führe sich sehr gut auf.[1]) „Besonders während unserer Krankheit hatte er uns sehr angenehme Unterhaltung und Zerstreuung geboten." Ein anderer, Wien 4. März desselben Jahres datierter Brief berichtet, daß Beatrix einen Sänger vom Hofe an Hippolit für die Graner Schuljugend schickt. Die Königin verspricht dem Sänger im Namen des Kardinals ein Gehalt von 50 Goldgulden, ganze Verpflegung und Wohnung.[2])

Das Jahr 1489 bringt uns ein wichtiges Dokument, einen eigenhändig geschriebenen Brief des Königs an den Papst Innocenz VIII., der uns mit einem bisher ganz unbekannten — und wenn ich nicht irre niederländischen — Musiker Johann Bisth bekannt macht. In diesem Briefe erwähnt Matthias selbst dieses Mitglied der Hofsänger-Kapelle. Bisth mußte, nach den Worten des Königs, ein ausgezeichneter Musiker sein und nahm unter den Sängern der königlichen Kapelle eine hervorrageude Stelle ein. „Inter alios capellae nostrae cantores vir non contemnendus nec inferior." Er war sogar ein fleißiger Pfleger der Musik: „Artisque musicae diligentissimus perscrutator." Wahrscheinlich also war er Componist. Johann Bisth ist Geistlicher, „aber er wollte lieber das Joch der Heirat, als das der Kirche tragen." Der König bittet daher den Papst, er möge Bisth, dem er sehr gewogen ist, sein geistliches Gelübde lösen. „Cum ob suos ingenuos mores, tum praecipue hanc artem, qua plurima excellit, sit certe mihi clarissimus." Wenn wir nun in Betracht ziehen, daß König Matthias, dessen Sänger- und Musikkapelle aus gewählten Männern bestand, sich so lobend über Bisth ausspricht; wenn wir ferner betrachten, daß der fromme Matthias in seinem Interesse selbst an den Papst schreibt, so ist als gewiß anzusehen, daß Bisth mehr als gewöhnliches Mitglied des Sängerchores, wahrscheinlich ihr Kapellmeister war.

Ich teile das ganze interessante Aktenstück mit, welches beweist, daß in dieser Zeit höhere musikalische Bildung nur in geistlichen Kreisen zu finden war.[1]) Nach

[1]) Mátyás k. d. eml. III, 61.
[2]) Daselbst 207.
[3]) Daselbst 207.
[4]) Daselbst 295.
[5]) Daselbst 395.

[1]) Nostro sonatore lento. Das. 410.
[2]) Daselbst 389.
[3]) Siehe unten Brief Nro. 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der ausgezeichneten Studie des Herrn Redakteurs dieser Zeitschrift: „Ein unbekanntes Werk des Johannes Tinctoris" hielt sich ungefähr in den achtziger Jahren des XV. Jahrhunderts ein anderer berühmter Musiker: Joannes Stokem[2]) in Ofen am Hofe des Königs auf. Tinctoris beginnt sein Werk „de inventione et usu musicae" mit den Worten:

„Joannes Tinctoris Brabantinus Joanni Stokem viro bene morato: salutem plurimam dicit. Ad me nuper ex Pannonia scribens . . . rogasti obsecrastique, ut si quidpiam ad ingenuam artem sonoram pertinens recentius condidissem: illud tibi mittere curarem."

Wenn wir diese Vorrede weiter verfolgen, geht hervor (s. Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899), daß Tinctoris und Stokem in freundschaftlichem Verkehre standen und letzterer sich in der Zeit, als Tinctoris sein Werk schrieb, in Pannonien (Ungarn) aufhielt. Beide waren zusammen in Lüttich; von dort ging Tinctoris nach Neapel und schickte Stokem einen Teil seiner erwähnten Arbeit. Es ist möglich, daß Stokem infolge seiner Freundschaft mit Tinctoris von der Königin Beatrix nach Ofen zur königlichen Musikkapelle berufen wurde, die er dann als Kapellmeister zu Ansehen gebracht hat. Wie immer die Sache sich verhalten mag, eines steht fest, daß Stokem Mitglied der Ofner Musikkapelle war. Von Haberl erfahren wir auch, wie lange sich Stokem in Ofen aufhielt. 1487 war er in Rom Mitglied des päpstlichen Chors.[1]) Das Jahr 1489 enthält noch mehr Erwähnenswertes. In diesem Jahre war Organist am königlichen Hofe der aus Italien stammende Meister Daniel. Er war ein ausgezeichneter Künstler. Beatrix nennt ihn in ihrem Briefe „gran organista".[2]) Er starb aber im Herbste desselben Jahres und so mußte für einen anderen gesorgt werden. Zu jener Zeit stand in großem Rufe Meister Paul, Hoforganist des österreichischen Herzogs Siegmund und diesen hätte Beatrix gern zu ihrem Hoforganisten erworben. Sie hörte, daß Meister Paul auch gerne kommen wollte. Da aber zwischen dem ungarischen und österreichischen Hofe Feindseligkeiten herrschten, bat sie ihren Schwager Herzog Hercules von Ferrara die Sache zu vermitteln. Sie wäre sehr froh, wenn sie den Mann gegen gutes Honorar gewinnen könnte, den sie in ihrem Briefe vom 28. September 1489 „un egregio organista" nennt. Hercules schickte einen Hofkantor, der ein guter Freund des Meister Paul war, um mit ihm zu unterhandeln. Dieser fand ihn aber nicht mehr am Hofe Sigismunds, da er inzwischen am Hofe Maximilians engagiert wurde, von wo er vorläufig nicht fort wollte.[1])

So weit die Briefe. Dieser Meister Paul aber war kein anderer, als der schon damals weltberühmte Organist Paul Hofhaimer, was uns wieder den Beweis liefert, daß Matthias und Beatrix sich bemühten, für ihre Musikkapelle ausgezeichnete Kräfte anzuwerben. König Matthias starb am 6. April 1490. Mit seinem Tode hörte plötzlich am Hofe aller Glanz und Aufwand auf und so kam auch Hofhaimer nicht mehr an den Ofner Hof.

Aus den Studien Dr. Franz Waldners: „Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck" (Monatshefte für Musikgeschichte 1897) erfahren wir, daß Hofhaimer zu Anfang des Jahres 1480 im Alter von zwanzig Jahren als Hoforganist am Hofe Sigismund's des Herzogs von Österreich angestellt wurde. Sein Ruf fand bald Verbreitung und er wurde bald allgemein als tüchtigster Musiker seiner Zeit anerkannt und gefeiert. 1490 dankte Herzog Sigismund ab und übergab die Regierung dem Könige, später Kaiser Maximilian I., der nach dem Vertrage sich verpflichtete alle Angestellten zu übernehmen. So wurde auch Hofhaimer königlicher, dann kaiserlicher Hoforganist. Im Jahre 1515 kam er wieder mit dem ungarischen Hofe in Berührung, als Maximilian in Wien mit den Königen von Polen Sigismund und von Ungarn Vladislaus eine Zusammenkunft hatte, wo die lange geplante doppelte Verlobung stattgefunden hat zwischen dem ungarischen Thronfolger

[1]) Ambros, Gesch. der Musik III, 258.

[2]) S. Haberl „die römische chola cantorum." Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft III. 244.

[3]) Mátyás k. dipl. eml. IV. 29.

[1]) In einem Briefe vom 26. September 1489 bittet Bertram Vanstabili im Namen der Königin Beatrix den Herzog von Ferrara, er möge an die Stelle des verstorbenen Organisten Daniel aus der Musikkapelle des österreichischen Erzherzogs Sigismund einen gewissen Johann Martin engagieren. (Dat. 400.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Ludwig und Maria von Castilien, Enkelin Maximilian's und zwischen der ungarischen Herzogin Anna und Kaiser Maximilian im Namen seines Enkels Ferdinand. Aus Anlaß dieser Verlobung hat bei der großen kirchlichen Feier am 22. Juli 1515 das Orgelspiel Hofhaimers und sein „Te Deum laudamus" die anwesenden Fürsten derart entzückt, daß er als tüchtigster Organist seiner Zeit zum Ritter geschlagen wurde. Über diese Feierlichkeit schreibt Cuspiniani in seinem „Diarium" wie folgt:

„Episcopus Vienensis (Georgius Slatkonia) celebravit summum officium, quod cum summa reverentia et amoenissimis concentibus diversorum musicorum peragebatur .... mox omnes inflatae sunt tubae et mirabilis auditus est concentus, simul cantores „Te Deum laudamus" pronunciabant. Et in Organis Magister Paulus, qui in universa Germania parem non habet, respondit." [1])

Cuspiniani hat noch eine interessante Bemerkung in Bezug auf Hofhaimer (nach Waldner ist dies die richtige Schreibweise seines Namens, der auch in den Dokumenten so vorkommt und nur manchmal „Hofhaymer" oder „Hoffheimer" lautet):

„Quotusquisque enim princeps est hodie in orbe nostro, qui singularia ingenia musicorum ita veneratur et appretiat, sicut Caesar? Sub eo itaque nova instrumenta musices excogitata atque inventa sunt, quae vetustas non habuit, seculum nostrum non vidit, sicut in diversis generibus fistularum patet. Et in illo instrumento quod regale appellatur, sine fistulis et chordis ab aurifabro inventum: et in illo mirabiliori, quod nuper monachus excogitavit, quod fistulas nullas habet, sed quasdam concavitates, in latum lignum excisas, in modum serpentum ambulantes, quod sonorum admodum edit concentum: et ex Rheno nuper allatum est instrumentum, quod voces avium repraesentat. Quae omnia Paulus musicorum princeps, cum illo simul quod ipse reperit ex cornibus, aptissime tangebat, et simul cum cantoribus diversis vocibus."

Das Jahr 1490 liefert uns ein wichtiges Datum, woraus sich erweisen läßt, daß Königin Beatrix für ihre Person einen besonderen Sängerchor hielt, zu dessen Erhaltung sie keine Kosten scheute. Dieses Datum wird uns von Hatvani mitgeteilt in Brüsseli okmánytár, II. B., S. 53: „Vom Magistrat der Stadt Kremnitz auf Ansuchen der Königin Maria herausgegebene Kopie des Briefes der Königin Beatrix, wo die Verrechnungen des Kremnitzer Kämmerers Peter Schaider vom Jahre 1486—1491 zur Kenntnis genommen werden und er seiner Verantwortung enthoben wird. Kremnitz, den 24. Mai 1452." Da steht Seite 51: „Georgio musico Ducati 100" (1487).

Seite 53: „Cantoribus nris [nostris] D. 749."

„Cantoribus D. 85" (1490). Hieraus ist ersichtlich, daß Beatrix im Jahre 1490 834 Goldgulden für ihre Sänger verwendete, unter denen 1487 ein gewisser Georg war. Nach dem Tode des Königs Matthias hörte aller Glanz und Ruhm auf und traurige Zeiten brachen über Ungarn herein. Wenn auch seine Werke mit ihm ins Grab gingen, sein Name lebt noch heute im Munde seiner Nation. Und in der Geschichte der Musik in Ungarn gehört das schönste Blatt den Verdiensten des Königs Matthias.

[1]) Adparatus ad Historiam Hungariae sive Collectio Miscella Monumentorum ineditorum partim, partim editorum, sed fugientium. Matthias Bel Posonii, Typis Joannis Paulli Royes. A. MDCCXXXV. — Diarium Johannis Cuspiniani, De Congressu Maximiliani I. Caesaris, cum Vladislao, Ludovico, et Sigismundo, Hungariae, Bohemiae ac Poloniae Regibus; Et inita, ex gemino foedere matrimoniali, Anno MDXV. ad XXII. Julii.

Briefe.[1])

Mátyás k. dipl. eml. III. k. 137. l.

1486. Cäsar Valentini verständigt den Herzog Hercules über die Vorbereitungen zum Empfange Hippolits:

„El me ha dicto Messer Benabo scrivano dela Regina, qual tiene cosi bono credito come altro che sia cum Sua M-ta, che voleudo la Celsitudine Vostra fare cosa gratissima al Re et ala Regina non potria fare la piu al presente al giudito suo, come a mandare Messer Petro bon Cytharista cum quelli dale violete a visitarli, che scia che hanno gran desiderio de odirli, perche se dectari molto in simil cose, e che sera per loro bona vernita, (mandon Sue M-te per fin a Segnia per Sandrachino, e gionto qua, li dono una Turcha de

[1]) Ich gebe nur Excerpte aus den Briefen als Belege für den Text.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

brochato doro rizzo) che is ho visto, che non se fece per 400 ducati et una coppa darzente e ad altri sei cantori dono sei (Turche de brochato doro) Si che se puo far giuditio de quel, chel fara ad epsi venendo.) Messer Bernabo ha mostrate dirme queste cose, come da se ma tutta via ho compreso che vien dal fonte, si che el non seria se non ben che la Signoria Vostra se gratificasse le Sue M-te per questa via anchora."

Mátyás k. dipl. eml. III. k. 61. l.

Illustrissima et potentissima Ducissa Soror et Domina nostra Colendissima. Havemo receputa una lettera de Vostra Ill-ma Signoria da poi la venuta qua delo Magnifico Bartholomeo de Bressia, per Mecchino Francese nostro Musico, per la quale la Signoria Vostra ne dona aviso de la bona valitudine de suo consorte, del che havemo pigliato incredibile piacere.

Datum in castro nostro Buden. VI. Marcij. MCCCCLXXXVI.

Di Vostra Ill-ma et potentissima Signoria obediente Sore Regina Beatrix, manu propria.

Mátyás k. dipl. eml. III. k. 207. l.

Illustrissima et Excellentissima Domina Ducissa Soror nostra colendissima. Le due incluse lettere scriveno alcuni nostri Maistri sitayoli ad Simonello Todisco. quale sta con la Contessa Hieronima. Pregamo vostra Illustrissima Signoria per nostro amore voglia usare diligencia in mandarancele, perche nuj amariamo assaj haverelo qua ali servitij nostri, perche se intende de sapere tirare loro et ad Vostra Signoria ce recomandamo. Datum in Terra Reze Ducatus Austrie, prope Felicia castra Regia IIII. mensis Novembris MCCCCLXXXVI.

Di Vostra Ill-ma Signoria obidiente
Soro Beatrix Regina Hungarie etc
F. Sanctus de Aversa F.

Ill-me et Excellentissime Domine Helionore de Arragonia, Ducisse Ferrarie etc. Sorori nostri Colendissime.

Ferrarie.

Mátyás k. dipl. eml. VII. k. 283. l.

Illustrissima et Excellentissima Domina, Soror nostra Colendissime. Nuj havemo aviso da Roma da alcuni cantori sono in quella cita, che volonteri voleno venire qua ali servitii dela capella nostra, et desiderando havereli, scriveno ad lo dilecto nostro Francisco de Palude, quale haverno mandato da V. S. per le facende, che da lui quella havera inteso, il scrivemo le alligase, quale piacia ad V. S. non trovandose llo mandarcele in Roma lo piu presto sia possibile, ad tale, che dicto Francisco ne possa condure et accordare dicti cantori, et V. S. Illustrissima si dignara acora mandare le lettere directe ad Mastro Symone nostro sartore, et ad Andrea et nepoti delo Cancho de li Garzoni in Venegia perche scrivemo ad quilli cose concernente la materia de la venuta et accordio de dicti cantorj, et le lettere serano tutte alligate con la presente. etc.

Datum in arce Embfurt XXII. Aprilis 1487. —

Excellentie Vestre obediens Soror Regina Hungariae etc.

F. Sanctus de Aversa F.

Mátyás k. dipl. eml. III. k. 389. l.

Reverendissimo Domino et Figlio nostro Charissimo.

Item noi ne mandano un cantore, al quale havimo promesso cinquante ducati lanuo, la spesa et la stantia, quale e optimo per insegnare de cantore a Figlioli et scolaretti, si che per questo lo mandamo, faritelli ordinare la speza et stantia, et farita habia scolare ad imparare, che sera multo utile et necessario in un loco tale et fara bon fructo.

Datum Vienne 4. Martij. Millesimo CCCCLXXXVIII.

Regina Beatrix.

Reverendissimo Domino Hyppolito Estensi de Arragonia Archiepiscopo Strigoniensi, filio nostro Charissimo.

Mátyás k. dipl. eml. III. k. 410 l.

Illustrissima Domina et Soror honorandissima. El Messer Pier nostro sonatore de leuto, quale sta qui con me continuamente, me prega, che scriva a Vostro Signoria Illustrissima in commendare dela mogliere et sua famiglia, et non l'havendo possuto negare, prego Vostro Signoria l'habia per recommendata, et li faccia pagare la sua solita provisione et salario, come esso dice haverli promesso in la sua partita finche e qui a mie servitij, che mha dato gratissimo refugerio in questa mia infirmata.

Datum Vienne XI. Maij MCCCCLXXXVIII.

Excellentie Vestre Illustrissime Domine
Amatissima Soror Beatrix
de Arragonia Regina
Hungarie Boemique etc.

Illustrissime ac Excellentissime Domine Elionore de Arragonia, Ferrarie etc. etc. Ducisse et Sorori honorande.

Mátyás k. dipl. eml. IV. k. 104. l.

Illustrissime Princeps et Excellentissime Domine consanguinee et tanquam frater honorandissime.

Havimo quisti giorni receputo due lettere dela Signoria Vostra. la quel per una ne dice, che usara diligentia in haver quel mastro Paulo organista, sta col Duca de Austria; del che regratiamo non poco quella

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dela diligentia usa in le cose nostre, et in minimus, et non dubiti niente la Signoria Vostra. che ne sera summa gratia ad havere el dicto organista, per essere, come sentino, in ea arte uno excellentissimo et gran maestro. Regratiamola ancora del piego de nostre lettere, qualli venne in mano, via remesso in Napoli per suo studio et opera. stb.

Datum Bude XX. Novembris MCCCCLXXXXVIIII.

De Vostra Illustrissima Signoria
Amantissima et Cordialissime come Sorella
La Regina d'Hungaria et etc.

Illustrissimo Principi et Excellentissimo Domino Duci Estensi, Ferrarie et etc. consanguineo et tanquam fratri carissimo.
Ferrarie.

1489. Herzogin Eleonore an Beatrix.

„Maistro Daniele organista dele Vostre Maestate e ancho stato qui il quale ho veduto voluntieri et factoli bona ciera et accarezatolo, come si conviene al debito mio, et parmi gentillissimo suo pare."

Mátyás k. dipl. eml. IV. k. 400. l.

Illustrissime ac Exellentissime Princeps et Domine Domine Singularissime, perche quello organista de questa Serenissima Regina chiamoto Danielle, il qualle a li di passati fu a Vostra Excellentia e novamente morto. La Maesta Sua mi have comisso, che per parte de quel la pregi Vostra Excellentia volgi mandare Johane Martino musico suo ne la magna a ritrovare uno mastro Paulo organista il quale serve il Duca Sigismondo. che se nomina de austria, et cometer li, che parendoli, che il non silgii, inferiore al prefato Daniele morto in quella arte, vedi per ogni modo menargelo li a Ferrara, et havendolo Vostra Excellentia et trovandolo disposto al servire Sua Maesta. ge ne dagi subito adviso, ou accadendoli comoditate de avarigello, ge lo avij.

Bude 26 septembris 1489.

E. V. Ex.

Servus Beltrandus Constabilis.

Mátyás k. dipl. eml. IV. k. 89. l.

Illustrissime Princeps et Excellentissime Domine consanguinee et tanquam frater honorandissime.

Io scrivo ala Illustrissima Signoria vostra una lettera mia, manu propria, et vedera el continuto dessa, et si per aventura la Illustrissima Madamma Duchessa, non fosse appresso la Signoria Vostra, per che intendo, che havia dandare verso Cremona per incontrasse con la Duchessa de Milano, la Signoria Vostra non li mandi la lettera ma li pottera mintiare el tenore de quella per uno suo homo fidatissimo, che la cosa non se habia a palesare per niente.

Intendo, chel Duca de Austerich, el Duca Sigismundo have uno egregio Organista, chiamase mastro Paulo, el quale veneria volonteri a servirne, et per essere el nostro aquisti di morto. el quale era gran organista, vorria per omne modo haverne un altro. Si che prego lo Signoria in qualhe bona manera veda potermelo havere per un prezo conveniente, che piu presto li voglio dar qualhe cosa piu del devere, che manco. — Datum Bude 28 Septembris. Anno Domini 1489. De Vostra Illustrissima Signoria
Amantissima et Cordialissime Sorella
La Regina d'Hungaria.

1489. 7. octobris.
Mathias rex Innocentio VIII.
(Tab. Venetum, busta XXIX nr. 35.)

Beatissime in Christo pater domine clementissime, post devotam et mei humilem commendationem ad pedum oscula sanctitatis vestre beatorum. Cum annis superioribus quidam Joannes Bisth, inter alios capelle nostræ cantores vir non contemnendus nec inferior, artisque musice diligentissimus perscrutatus. ductus nescio, qua flamma celesti et divino quodam spiritu, sese ut ab homine accepi, sacris initiari ve spopondisset, et super hoc plena deliberataque sua voluntate. homo tanquam muneris clericalis cupidissimus. votum etiam religiose emisisset, quove idem in hoc animi concepto ardore et munere sacerdotii vel inposterum non minus animose, quam religiose persistere, simul ne ob mentis et animi humani flexibiles cogitatus, mundique labentis varios fluctus a tam pio sanctoque proposito et hac celesti pene voluntate avocari fletique casu aliquo cogeretur, ad primos ordines sese ordinari procuravit, munusque prime tonsure juxta ritum ecclesie a catholico presule suscepit. et quidem eo consilio, quod iugum quoque aliorum sacrorum ordinum successive subiret, et se totum sacris dicaret. Nunc vero causis nescio quibus iam huius emissi voti hominem non mediocriter penituisse, ac eundem iugum potius matrimonii, quam sacerdotium iam velle subire accipio; optat siquidem coniugali copula et federe matrimoniali coniungi, et hoc vite usu seu cursu vitam imposterum transigere. Cum autem homo ille cum ob suos ingenios mores, tum precipue hanc artem, qua plurimum excellit, sit certe mihi carissimus, libenter eius desiderio beneficio sanctitatis vostra satisfacere optarem; id vero cum sine illius concessione salutifera fieri nequeat, supplico eidem sanctitati vestre humillime, dignetur pro sua in me complacendi consuetudine, et mea item erga illam iam pridem suscepta fide et observantia hominem in presenti causa commendatum habere, ac votum ordinis sacri in copulam thori legittimi et sacramentum matrimonii pie commutare, denique super hac translatione spiritualis status ad secularem munus dispensationis paterne elargiri. Quare a sanctitate vestra impetrata, ego certe no-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mine singularis gratie ab ea accipiam et meis officiosissimis muneribus erga illam ecclesiam emeriri semper contendam. Quam altissimus pro statu et augmento reipublice christiane diu salvam et incolumem conservare dignetur. Datum Bude, septima die Octobris, anno domini MCCCCLXXXIX regnorum nostrorum anno Hungarie etc. XXXII. Bohemie vero XXI.

Eiusdem sanctitatis vestre
devotus filius

Mathias Dei gratia Hungariae
Bohemieque rex et dux Austrie.

A tergo: Sanctissimo in Christo patri et domino, domino Innocentio divina providentia sacrosancte Romane et universalis ecclesie summo pontifici, domino meo clementissimo.

(Diplomatiai Emlékek. IV. pag. 91. — Monumenta Vaticana. CXCV.)

Mátyás k. dipl. eml. IV. k. 396. l.

Illustrissime et excellentissime princeps et Domine Domine Singularissime: post humilem comendationem etc. feci intendere a questa Serenissima Regina quanto operaria Vostra Excellentia secundo il scrivere suo acio che la havesse ali servitij suoi quello mastro Paulo organista, et il desiderio la have de compiacerli in ogni altra cossa.

Et Sua Maesta molto alegramente mi cornise ne rengratiossi asaj quelo per parte sua, et li facesse offerta de tuto quello la puote munstrando grande affectatione verso Vostra Excellentia et havere habuto molto grata mia letra de sua mano, et disse che quelle cometesse a Joan Martino, che quanto pui honestamente lo potia disponere, a cio lo facisse.

Rendo inffinite gratie a Vostra Excellentia bassandoli sua mano, che del scrivere mio sur il facto de Francisco Bagnacavalo la resti cum satisfactione, et non me ne dia imputatione, che mi e stato de grandissimo conforto, et summa consolatione, et certo la ui puo restare satisfacta, per che Jo lo amava et mi e rencresciuto asaj, che il se habij male governato, per che lo era bono servitore a lo Illustrissimo et Reverendissimo figliolo suo.

Jo referiti in nome de Monsignore figliolo suo prefato a questo Signore Ré la causa, perche quella non li havia mandato al presente lo Illustrissimo Don Ferante figliolo suo, et Sua Maesta reste satisfacta, monstrando li rincresciesse del male suo.

Buda 17. Novembre 1489.

E. V. Ex.

Servus Beltrandus Constabilis.

Mátyás k. dipl. eml. IV. k. 117. l.

Sacra et Serenissima Maestas Mater et Domina mea Observandissima.

Ne giorni passati hebi una letera de la Vostra Serenissima Maesta del XX del passato, et inteso tuto quello, che per epsa me scripse, la quale pro maiorj parte era per resposta de mi letere, et secome sempre me sono gratis sine tute le letere, che la Vostra Maesta cussi questa non e stata de singulare piacere et contenteza, vedendo cum quanta humanita la mi scrive, et per satisfarli de risposta per la parte, che la recerchamo, gli dico, che quanto sia per quello mastro Paulo organista, che sta col Duca de Haustria, quale desidera havere Vostra maesta ali soi servitij, no ho anchora mandato Don Joan Martino mio cantore a trovarlo per fare la praticha de haverlo, perche epso mio cantore ha informatione et adviso certissimo, che al presente decto mastro Paulo si ritrova apresso il Signor Re Maximiano, ma ritrovato chel Re ala corte del predetto Duca de Haustria, mandaro epso mio cantore ad fare quanto desidera la Maesta Vostra, et non se lessaro cosa ad fare per dicto effecto et per la bona amicitia et familiarita, che tiene dicto cantore mio col predetto mastro Paulo, spero che si fara qualche bono fructo.

Ferrarie 24 Decembris 1489.

Ad Serenissimam Dominam Reginam Hungarie etc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bausteine zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg.

III. Artikel.[1])

Die folgende Urkunde[2]) enthält den Bericht des Pfarrers Wigand Kamper[3]) in Geisenheim (1789 bis 1835) an ein „Hochwürdiges, Erzbischöfliches, Gnädiges Generalvikariat, die Auflage eines Andachtsbuches für die Kirche zu Geißenheim betreff." Das Schreiben trägt das Datum G. 22. Mai 1809.

„Seit 1771 war zu Geißenheim ein Andachtsbuch für die öffentliche Gottesverehrung üblich, worinn verschiedene Andachten — zur h. Mutter Gottes, den heil. Schutzengeln, der h. Walburgis u. s. w. gesammelt sind.

Dem Bedürfnisse des nunmehr vergriffenen Büchleins abzuhelfen, gedenke ich nach dem seit einigen Jahren vielfältig geäußerten Verlangen meiner Gemeinde dasselbe

[1]) Fortsetzung aus dem K. M. J. 1899, S. 61.

[2]) Das im K. M. J. 1898, S. 39, Sp. 1, Anm. 1 und 1899, S. 61, Anm. 4 verzeichnete Material soll durch die folgenden litterarischen Angaben ergänzt werden: Dr. W. Altmann, die musikalische Noth in der Kirche des 19. Jahrhunderts und die Mittel zu deren Abhülfe. Ein nothwendiges Wort an Alle, welche das Wohl der Kirche zu fördern haben. Erfurt 1853. — Wilh. Baur, das Kirchenlied in seiner Geschichte und Bedeutung. Zur Beleuchtung der Gesangbuchsnoth im Großherzogthum Hessen. Frankfurt a. M. 1852. (evangel.) — Weber, Der Sieg-Rheinische Lehrer Gesang-Verein und seine Feste von 1849 bis 1853, sowie die Feier eines Aktes der Pietät gegen den Obergesangs-Dir. Hrn. M. Töpler im Jahre 1853. Bonn 1854 (vergl. hierzu: E. Naumann, Nachklänge. Berlin 1872. S. 1—21, Kunstleistungen schlichter Dorfschullehrer und Dorfschulkinder in den preußischen Rheinlanden. Flieg. Bl. 1899, S. 16. Musikal. Wochenblatt. Leipzig 1871, S. 555.) — Die Kirchenmusik in Rücksicht auf ihr Mißverhältniß zum Hörer der Gegenwert. Leipzig 1853. — Alb. Ger. Stein, Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt. Köln 1864. — Die Kirchenmusik in der katholischen Hofkirche zu Dresden. Wien 1865. — Fr. Witt, Der Zustand der katholischen Kirchenmusik zunächst in Altbayern. Regensburg 1865. — M. J. Winkler, Offener Brief an Herrn P. Rampis. Zugleich Andeutungen für jüngere musikalische Kräfte in der Auswahl und Ausführung der Tonstücke behutsam zu sein und sich einer geschmackvollen, sorgfältigen Behandlung derselben nicht zu entziehen. München 1866. — P. Rampis, offene Antwort auf den offenen Brief des Herrn Chorregenten und K. Seminarlehrers Winkler. Ein Beitrag zur Geschichte unserer kirchenmusikalischen Zustände und Fragen. — Eichstätt 1867. — Die Restauration des Kirchengesanges und der Kirchenmusik durch das künftige allgemeine Concil. Würzburg 1868. — Liturgie und Volksgesang. Mus. sac. 1879, S. 49. — Die ersten Versuche, beim Amte deutsch zu singen. Mus. sac. 1879, S. 63. — Der große Abfall vom liturgischen Gesange. Mus. sac. 1879, S. 74. — J. B. C. Smeddinck, Apologie des lateinischen Choralgesanges oder: Das Verhältniß des lateinischen zum deutschen Kirchengesange vom positiven kirchlichen Standpunkte aus beurtheilt. Düsseldorf 1853. — Frz. Witt, Gestatten die liturgischen Gesetze beim Hochamte deutsch zu singen? I. Aufl. Regensburg 1873. II. Aufl. 1886. — Dr. Otto Birnbach, Das Hochamt und der deutsche Volksgesang. Neisse 1895. cfr. Mus. sac. 1895, S. 19, 35, 80, 159. Fl. Bl. 1895, S. 21, 42, 49, 79, 103. 1896, S. 109, K. M. J. 1896, S. 65. — P. Krutschek, Es ist wirklich nicht erlaubt, beim Hochamte deutsch zu singen. Breslau 1895. — Zur Geschichte des Kirchengesanges in Norddeutschland (Westfalen). Mus. sac. 1898, S. 4. — Diözese Mainz: P. Krutschek, Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. 4. Aufl. Regensburg 1897. S. 172. Joh. Phil. Schmelzeis, Rüdesheim im Rheingau von seinem Anfängen bis zur Gegenwart. Rüdesheim 1881. S. 132 ff. K. M. J. 1898, S. 39, Sp. 1, Anm. 1. — B. M. Werkmeister, Gottesverehrungen in der Charwoche, zum Gebrauch der Herzogl. Wirtembergischen Hofkapelle übersetzt. Stuttgart 1786. Ueber dessen ganz im rationalistischen Geiste gehaltenes Gesangbuch zum Gebrauch der Herzogl. Wirtembergischen katholischen Hofkapelle, (I. Aufl. Stuttgart 1784; IV. Aufl. Ulm 1797) siehe: Dr. W. Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. III. Bd. Freiburg i. B. 1891. S. 104, Nro. 324. S. 111, Nro. 366. Er gab auch neben einem „Deutschen Ritual für katholische Seelsorger, Freiburg und Constanz 1811" noch heraus ein „Gesangbuch bei den Gottesverehrungen der katholischen Kirche zu gebrauchen. Tübingen 1807". Mit vier Heften Melodien zu den Liedern desselben. Tübingen 1808. II. Aufl. 1809. III. Aufl. 1820. Hierin erschienen die ersten geistlichen Lieder J. H. v. Wessenbergs (1774 bis 1860). Biographisches Material über Werkmeister (1745—1823) geben: Bäumker l. c. S. 359. Allgemeine deutsche Biographie. Bd. 42. Leipzig 1897. S. 11 ff. Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cistercienser-Orden. VI. Jahrg. II. Bd. Würzburg und Wien 1885. S. 19 ff. E. E. Koch. Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs. 3. Auflage. VI. Band. Stuttgart 1869. S. 546.

[3]) Biographische Notizen und Charakteristik, siehe im K. M. J. 1898, S. 39. Sp. 2. Anm. 4.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

neu aufzulegen und bei dießer Gelegenheit einen Versuch zur Beförderung des deutschen Gottesdienstes im Rheingau nach und nach, wenigstens zur Beseitigung des alten mainzer gar schlechten, bisweilen religionswidrigen Gesangbuches von 1761 zu machen. Ich verkündigte daher meiner Gemeinde den Inhalt dießer neuen Auflage, wie folgt: „Das Buch wird so eingerichtet werden, daß man alles darinn finden wird, was man zu dem gemeinen Pfarrgottesdienste so wohl, als zu den hier zu Geißenheim besonders eingeführten Andachten gegenwärtig und für die Zukunft braucht, so, daß man nicht genöthiget ist, mehrere Bücher zugleich in die Kirche mitzunehmen.

Den Anfang machen die Beicht-, Kommunion- und Meßgebethe aus dem bisher üblichen sogenannten Walburgisbüchelchen, wovon ein Exemplar hier beiliegt, vc. conclusi Rdmi. Vicariatus vom 27. Februar 1809. Dann kommen einige Aemter nach den verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres, für den Advent u. s. w. alles mit Wenigem und ganz einfach; und auch dieße wenigen Aemter müssen nicht sogleich weggesungen werden; sie stehen im Buche einsweilen gut, bis Zeit und Umstände dießelben für uns nothwendig machen, und wir selbst unter einander in unserer Gemeinde dießelben unserer Andacht angemessen finden. Denn das ist einmal Grundsatz bei mir: Nichts soll zum öffentlichen Gesange angestimmt werden, als was der größte Theil schon singen kann, und was der größte Theil gerne singt. Dann folgen nebst den dreyerlei Geheimnißen, welche an Sonntägen nach der Christenlehre pflegen gesungen zu werden, noch andere Litaneien. Alsdenn kommen drei Veßpern, jede mit fünf Psalmen, einem bestimmten Liede statt des Hymnus und dem Magnificat nach den neun Tönen, wie sie im Choral vorkommen, wovon ein Formular aus dem Responsium beigedruckt wird. Können dieße Veßpern zum wirklichen Gesange gebracht werden, so werden sie die ganze Kirche so erfreuen, als nichts anderes im ganzen öffentlichen Gesange. Können sie nicht zum wirklichen Gesange gebracht werden, so dienen sie für ein gutes Gebethbuch; denn es ist ein Auszug des Brauchbarsten aus den 150 Psalmen. Dann folgt die sakramentalische Bethstunde und Bruderschaft. Darauf kommen die andern besondern Andachten nach Anleitung des Walburgisbüchelchens. Den Beschluß machen Lieder auf besondere Zeiten, sakramentalische Lieder, zu den heiligen Gottes — jede Klasse in merklicher Anzahl von allem, was von alten Liedern gut, brauchbar und beliebt ist, mit Untermischung neuer Lieder nach bei weitem größten Theils bekannten Melodien.

Bei dießem Inhalte habe ich Rücksicht im allgemeinen und im besonderen genommen auf den Genius und die Gemüthsstimmung des rheingauer Volkes und bin bei mir überzeugt, daß dießes neu aufgelegte Andachtsbuch eine Brücke zu dem Reinsten des Gottesdienstes nach fünf oder zehn Jahren werden könne. Die Leute wurden verwirret durch die Menge der Aemter und an sich gewiß heilsamen Nachmittagsandachten in dem neuen Mainzer Gesangbuche von 1788.[1]) Ueber vierzig Aemter und eben so viele Nachmittagsandachten sind dort vorfindlich. Die Rheingauer sind ein Singvolk. Gar langes Vorbethen oder Gelese vom Priester, das im großen kaum von den Wenigsten kann verstanden werden, seye es, daß der Priester sich auch bis zum Blutspeyen Mühe gibt, so ein langes Bethen und Vorlesen ist dem Rheingauer wieder alle Natur. Die Leute mußten manchen Sonn- und Festtag drei bis vier Bücher oder Büchlein mit in die Kirche nehmen, weil sie, wie es war und noch jetzt ist, nicht wissen können, was beim Gottesdienste angestimmt wird. Es that ihnen ehemals zu leide, daß die alten Lieder alle auf einmal sollten weggeworfen werden.

[1]) Die erste Auflage dieses Buches erschien 1787, die 7. Aufl. 1806 (bis dahin waren in der alten, großen Erzdiözese, trotz aller anfänglichen Zwangsmaßregeln, nur 30 000 Exemplare abgesetzt worden), die 9. Aufl. 1821. Seine Beschreibung giebt Dr. W. Bäumker, das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. III. Bd. Freiburg 1891, S. 107, 150, 151; seine Geschichte schrieben Dr. Heinr. Brück im „Katholik". Mainz 1866. II. 2. Heft, S. 202—218 und F. J. Selbst im Cäcilien-Kalender 1881, S. 21—36; vergl. auch Bäumker l. c. S. 15, 158 und Mus. sac. 1896, S. 148; über den Verfasser, Ernst Xaver Turin (1738—1810), berichten Bäumker l. c. S. 358, E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes VI. Band, 3. Aufl. Stuttgart 1869. S. 543 und die Allgemeine deutsche Biographie 39. Bd. Leipzig 1895. S. 10. — Das kirchliche Leben in den drei rheinischen Erzbistümern in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts charakterisiert vortrefflich Dr. H. Brück, die rationalistischen Bestrebungen im katholischen Deutschland. Mainz 1865.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nach meinem Ueberschlage mit dem Buchdrucker wird das Buch aus zwanzig oder höchstens vierundzwanzig Bögen in Oktav bestehen; und die Verkündigung seines Inhaltes machte mir das Vergnügen, daß 260 Familien meiner aus 336 Familien bestehenden Gemeinde auf 700 Exemplare subskribirt haben.

Ich habe das Manuskript dem Herrn Dechant Euler[1]) auf mehrere Tage hingegeben, der es nach seinem Ausdrucke für so ganz vollständig hält, als er noch keines gesehen habe und mit mir wünscht, daß es von der höheren geistlichen Behörde so wie im Jahre 1808 jenes um die Hälfte kleinere Hochheimer Andachtsbüchlein, möge approbirt werden. Ich ersuchte ihn überdieß um ein schriftliches Zeugniß, daß er es genau durchgelesen, und wie er es gefunden habe. Nur bedauere ich, daß nach einem Conclusum d. d. 17. April 1809 ein hochwürdiges Vikariat einen Augenblick über mich zürnte, als hätte ich in Bezug auf dießes herauszugebende Andachtsbuch einige Abänderungen in dem bisherigen Gottesdienste gemacht und Unruhe dadurch in meiner Gemeinde veranlaßt.

Es ist doch wohl nicht möglich, von dem Buch etwas einzuführen, das die Leute noch nicht in den Händen haben. Unruhen in meiner Gemeinde zu veranlassen müßte ich mich doch schon vor der weltlichen Regierung fürchten, die mir so nahe auf dem Nacken ist und die auch politische Unruhe hauptsächlich angehet.

Die Unruhe ist durch das freche Unternehmen eines lateinischen Chorsingers entstanden, der sich mit einigen andern unterredete und an statt in seinem bisherigen Chorstul zu erscheinen, auf der Emporkirche das lateinische Ave Maria zu singen anfing. Was die ganze Gemeinde ehemals insgesamt auswendig wußte und gern sang, die deutsche Muttergottesantiphon (Alma, Ave, Regina cœli, Salve) war vom Synod am Sonntage vor dem Advent des vorigen Jahres als eine der Gemeinde bekanntlich angenehme Sache einsweilen wieder in Gang zu bringen beschlossen; nur wurde das deutsche dreimalige Ave Maria nicht ausdrücklich in das Synodalprotokoll gesetzt, was doch mit der Muttergottesantiphon nothwendig verbunden ist. Mit allgemeinem Vergnügen wurde die Antiphon mit dreimal Gegrüßet seyst du, Maria vom Advent bis zur österlichen Zeit gesungen, wie das auch zu Eltvill, zu Mittelheim ꝛc. von beträchtlicher Zeit her geschieht. Ein wegen der österlichen Zeit unglücklicher Weise dazu gekommenem Mißverstand, dessen Erklärung dahier zu viel Raum einnähme, veranlaßte das freche Unternehmen jenes Mannes mit seiner Rotte, und die auffallende Störung des Gottesdienstes. Der Herr Schultheiß Maßmann dahier wollte nicht strafen, unter dem Vorwande, daß das deutsche Ave Maria nicht ausdrückich im Synodalprotokoll stände. Dieß hatte zur Folge, daß der nämliche Mann mit seiner Rotte am Sonntag darauf nicht nur das lateinische Ave Maria, sondern auch das lateinische Regina cœli sang, während dem der Hauptchor und die übrige Kirche das deutsche fortsang und beendigte. Nun war nichts anders übrig, als Mittel am Amte zu suchen, und dadurch wurde auch Ruhe geschafft. Der Befehl an H. Schultheißen wurde mir mit Folgendem kommunizirt:

„Dem h. Pfarrer Herrn Kamper[1]) in Geißenheim wird auf die unterm gestrigen eingesandte beschwerende Anzeige wegen Störung des Gottesdienstes durch Anstimmung eines andern Gesanges die Nachricht ertheilt, daß man solche dem Ortsvorstande in Geißenheim mit der Auflage kommunizirt habe, dafür zu sorgen, daß nach dem Beschlusse der geistlichen Synode daselbst der Gottesdienst ohne Störung und Unordnung vorgenommen werde, und wenn Jemand sich erkühnen sollte, dagegen zu handeln, Bericht darüber anhero zu erstatten, damit man sodann gegen die Ruhe-

[1]) Näheres über denselben siehe in der Mus. sac. 1896, S. 149.

[1]) Über denselben siehe K. M. J. 1898, S. 39, Sp. 2, Anm. 4. Er vermachte am 21. November 1834 der Pfarrei seine zahlreichen Bücher und stiftete damit die Geisenheimer Pfarrbibliothek. Dieselbe lag bis im Winter 1891 auf dem Pfarrhausspeicher und wurde auf den Wunsch des Pfarrers Feldmann von dem Archivar F. W. E. Roth in den Jahren 1891 und 1892 in ein Zimmer des Erdgeschosses verbracht, neu geordnet und verzeichnet. Dieselbe umfaßt etwa 1500 Bände aller Zweige der Litteratur, namentlich aber der Gottesgelehrtheit und vergegenwärtigt einen Wert von ungefähr 3000 Mark. — Geschichte der Stadt Geisenheim im Rheingau. Nach archivalischen Quellen bearbeitet von F. W. E. Roth, Archivar a. D. Herausgegeben von B. Feldmann, Pfarrer und Schulinspektor. Geisenheim 1892. S. 103, 193, 197.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

störer weitere sachgemäße Verfügungen eintreten lassen könne."

Die deutsche Mutter Gottes Antiphon wird seit dem ungestört wieder fortgesungen. Das dreimalige lateinische Ave Maria habe ich aus Liebe zum Frieden noch vor der Ankunft des Conclusum vom 17. April wieder vom rechtmäßigen Chor anstimmen lassen, und nach dem Conclusum, das mich sehr erschüttert hat, habe ich, weil nichts in specie benannt ist, mich auf eines oder das andere besonnen, was vielleicht anstoßen könnte, was aber keinen Bezug auf das herauszugebende Andachtsbuch hat.

Sollte es etwan noch unruhig seyn, so wäre es heimlich. Denn öffentlich getraut die Rotte von zwölf Menschen nichts mehr anzufangen; sie hat Furcht vor dem Amt und wird von der übrigen Gemeinde mit solcher Verachtung und Verspottung angesehen, daß sogar Schmähschriften gegen sie ausgestreut wurden; was mir aber wahrhaftig auch nicht lieb seyn kann.

Das Manuskript mit der Subskription lege ich unterthänigst vor, mit der Bemerkung:

Es wäre fürchterlich für uns Herzoglich Nassauische Pfarrer, wenn uns ein Andachtsbuch von einer protestantischen Landesherrschaft zur Einführung sollte aufgegeben werden. Ein paar der thätigsten Herrn bei der hohen Landesregierung haben sich wirklich nicht undeutlich geäußert. H. Pfarrer Kraemer[1]) zu Wießbaden sagte mir, der H. Regierungspräsident und der H. Regierungs- und Hofkammerrath Kaiser hätten ihm eröffnet, daß bald ein Buch für den deutschen Gesang in den katholischen Kirchen des Landes würde ausgegeben werden.

Mit so einer Sammlung, die ich mit Erlaubniß der höheren geistlichen Obrigkeit aufzulegen gedenke, könnte man vielleicht dießer Sache vorkommen, wenn jedem Pfarrer frei gestellt würde nach seinen Lokalumständen entweder das neue mainzer Gesangbuch von 1788 (das im Rheingau gar zu gehäßig ist) oder so eines, wie mein gegenwärtig aufzulegendes zur allmäligen Einführung zu wählen.

Auch wann das Buch gedruckt ist, werde ich nichts daraus zur Aenderung des Gottesdienstes einführen, außer was entweder höhern Orts befohlen, oder von meiner Gemeinde bei dem Synode begehrt wird. Das herauszugebende Andachtsbuch behält nach obenbemelter Verkündigung des Inhaltes seinen Werth, ohne das Neue, welches darinnen ist, zu benutzen.

Ich lege also das nach hohem Befehl vom 27. Februar 1809 rein verfaßte Manuskript von 272 Seiten mit der Subspription und dem Zeugniß des H. Dechants unterthänigst zur Approbation und Legalisirung vor.

Eines Hochwürdigen, Erzbischöflichen
General-Vikariats
Unterthänig-Gehorsamster Diener
Pfarrer Kamper."

„An H. Weihbischof Kolborn.

Das neu aufzulegende Andachtsbuch betr.

Geißenheim, den 22. Mai 1809.

Hochwürdiger Herr Bischof,

Hochwohlgeborener, Gnädiger Herr!

Vielleicht ist Euer Hochwürden und Gnaden noch vom Ende des Februars l. J. her rückerinnerlich, daß ich ein bisher zu Geißenheim übliches Andachtsbuch, das sich vergriffen hat, neu auflegen und nebenbei einige deutsche Aemter und Veßpern hinzufügen will, worauf es in der Hauptsache nicht ankömmt.

Alle H. Geistlichen Räthe, vielleicht H. G. R. Ries ausgenommen, sind meine guten Freunde und aus Ueberzeugung auch

[1]) M. Krämer war seit der Einführung des Protestantismus in Wiesbaden der erste katholische Pfarrer daselbst. Die Stiftungsurkunde der dortigen katholischen Gemeinde wurde am 12. April 1800 zu Biebrich a. Rhein von „Karl Wilhelm Fürst zu Naßau" unterzeichnet und ist „ein charakteristisches Zeugnis für das in jener Zeit gegen die Kirche beliebte Polizeiregiment. Die neue Pfarrei hatte ihren ersten Pfarrer auf die unterm 9. Juli 1801 erfolgte Präsentation des Grafen Philipp Wilderich von Walderdorff am 24. Juli desselben Jahres in der Person des seitherigen Pfarrers von Neudorf im Rheingau, Michael Krämer erhalten, der nahezu 17 Jahre in Wiesbaden verblieb und im März des Jahres 1818 auf seine Pfarrstelle Verzicht leistete, um als Frühmesser nach Eltville zu gehen." Er starb am 30. Juni 1822 zu Wiesbaden. G. Hilpisch, Kurze Geschichte der katholischen Pfarrei Wiesbaden. Wiesbaden 1873. S. 22 ff. S. 30. — J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landcapitels Rheingau. Wiesbaden 1879. S. 59, 104.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Freunde dieser guten Sache. Aber alle diese Herrn, oder kurz, das plenum vicariatus wußte von meiner schriftlichen Vorstellung bei der ersten Ueberreichung meines Manuskriptes nichts, wenigstens ist sie nicht in extenso vorgelesen worden. Der H. Direktor sagte mir: Der Pfarrer Kamper hat da dieses Manuskript übergeben; aber keiner von den Herrn wird es durchgehen mögen; er mag es reiner abschreiben. Mit dem heutigen Datum geht das reiner abgeschriebene Manuskript mit beinahe 3 Bogen Vorstellung an H. General Vikarius ab, der mit seinem H. Direktor, vermuthlich aus Furcht vor Unruhe in meiner Gemeinde, die Auflage des Andachtsbuches nicht wird billigen, viel weniger legalisiren wollen.

Ew. Hochwürden und Gnaden will ich nur aufmerksam machen, vor dem Referat meine zu dem Manuskript gelegte Vorstellung und die darin angeführte Subskription sowohl als das Zeugniß von H. Dechant Euler selbst einzusehen, so fort die Auflage des Buches, wenn nicht ex concluso Rdmi. Vicariatus, doch aus einem Kabinets Dekret zu approbiren und gewisser Maaßen zu legalisiren.

Meines Gnädigen Herrn Bischofen

Unterthänigst — Gehorsamer Diener

Pfarrer Kamper."

„Kurze Vorstellung, das Unnöthige einer Untersuchung zu zeigen.[1])

I. Den 25. November 1809 wurde vom Ortsvorstande a. die Zehnurmeß, b. das Salve begehrt. Ich antwortete schriftlich. Sie schwiegen und schienen zufrieden.

II. Den 4. April 1809, Freitag nach weißen Sonntag, sollte am Synode das strafwürdige Unternehmen von Peter Wilh. Helfenstein und das noch strafwürdigere der Rotte am 1. Sonntage nach Ostern vorgenommen werden (Ihrer zwölf hatten sich mit einander unterredet, den Gottesdienst zu stören). Ich habe es bis heute nicht weiter betrieben.

III. In demselben Synode erboth ich mich, auf alle Beschwerden der Rotte schriftlich zu antworten. Bis heute haben sie mir dieselben noch nicht einmal bekannt gemacht. Sie forderten überhaupt, ich sollte den Gottesdienst halten, wie ich ihn bei meinem Hierherkommen angetroffen hätte. Allein 1. widersprachen sie sich, indem sie auf solche Art begehren, was sie in der That gewiß nicht haben wollen. Bei meinem Hierherkommen i. J. 1789 traf ich den deutschen Gottesdienst nach dem Mainzer Gesangbuch von 1788 an; 2. schließt die Forderung nicht allein die Lokalanordnungen des Pfarrers innerhalb der Kirche, sondern selbst die Vollmacht des Bischofes aus, nach Zeit und Umständen zu ordnen, was sie von Gott die Gewalt haben zu ordnen. Die Forderung ist also ungeziemend und sündhaft.

IV. Die Rotte ist ein strafwürdiger Menschenhaufen, welcher aller Liebe entsagt, die er seinem Seelsorger schuldig ist. Denn 1. achten diese Menschen nicht den Eifer und die Pünktlichkeit in den wesentlichen Punkten seines Pfarrdienstes; 2. sehen sie nicht auf Gefälligkeiten, die er ihnen in manchen Punkten erweißt, zu welchen er nicht verpflichtet wäre, z. B. a. das Maigebeth täglich mit Segen, welches in keinem rheingauer Flecken meines Wissens ist; b. die Prozession auf Mariä Heimsuchung mit dem hochw. Gut; c. die Musik auf alle Festtäge;[1]) 3. sind sie mit gar nichts zu besänftigen, was ihnen auch dem Angeben nach Beleidigung gemacht hat, und nachher wieder zugegeben worden, z. B. a. das lateinische dreimalige Ave Maria, b. das lateinische Salve in Prozessionen, c. das lateinische Te Deum laudamus in Prozessionen, d. die lateinische Veßper nach der Christenlehre,[2]) e. das zweimalige oder wenigstens einmalige Zehn-

[1]) K. M. J. 1898, S. 45, Sp. 2.

[1]) K. M. J. 1898, S. 42, Sp. 1. Der Musikantenchor zu Oestrich im Rheingau bezog aus der Gemeindekasse für musikalische Ämter an Sonn- und Festtagen 8 Gulden, von dem Engelamt 16 Gulden, von der Gemeinde noch eine Ohm Wein und einen Chorimbs (Imbiß). Seit 1770 wurden die 8 Gulden auf 4 reduziert und der Chorimbs blieb aus, was alles dem Pfarrer zur Last gelegt wurde. Im Jahre 1778 stellten sie nun ihre Thätigkeit ein, verklagten den Pfarrer Laurentius Germershausen (1759—1783) und wollten 369 Gulden nachbezahlt haben. Ein Vergleich endigte den Streit. Statt des Chorimbs werden 21 Gulden, für die Ohm Wein 10 Gulden nebst den 16 Gulden für das Engelamt und 4 Gulden für Saiten bewilligt, sodaß sie nun teilweise ihre Thätigkeit wieder aufnahmen. Zaun l. c. S. 188.

[2]) K. M. J. 1899, S. 63, Sp. 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

uhrmeßlesen in jeder Woche, eine Woche in die andere gerechnet, k. das genauer als sonst befolgte Salve halten, so lang keine Kranken da sind. Vor dem 2. Sonntag nach Ostern, da alles dieses schon war, haben sie noch ihre Klageschrift nicht eingeben können, indem sie erst in der ersten Hälfte des Monats Mai noch Unterschriften gesammelt haben. Der 1. Mai war zwischen dem 4. und 5. Sonntag nach Ostern; 4. ihre drei- bis vierfache Art des Antrages um Unterschriften[1]) zeugt von ihren boshaften Ränken und von ihrem gottlosen Streben, ihren geistlichen Vater vor aller Welt zu beschimpfen und demselben zu schaden.

V. Die einzelnen Glieder der Rotte sind zum Theil von so übelem Karakter, daß sie zu einer so hartnäckigen Klage gegen ihren Pfarrer Namens der Gemeinde gar nicht schicklich sind. 1. Gegen den Vorsteher Johann Helfenstein[2]) ist a. schon von dem vorigen H. Amtskeller Schmidt ein Urtheil wegen Mißhandlung Meiner des Pfarrers ergangen: daß er, so fern er noch einmal in Sachen des Pfarrdienstes Verdrüßlichkeiten mit dem Pfarrer stiften würde, zu allen Aemtern in der Gemeinde für unfähig erklärt werden sollte. Der abgegangene H. Schultheiß Dillmann hat es ihm insinuiren müssen d. d. 6. März 1801. b. Dieser unwürdige Vorsteher und Gerichtsgeschworene ist ein so böser Unterthan, daß er die geheiligte Person unseres gnädigsten Landesherrn selbst nicht schont. So hat er vor einigen Monaten in der Gemeinde ausgesprengt: der Herzog muß die Domkapitelschen Güter wieder herausgeben und die er schon verkauft hat, muß er wieder ersetzen; deswegen haben wir wieder zwei neue Schatzungen mehr, und müssen wir diese Güter bezahlen. Man höre insgeheim den Michael Kastenholz bei Hengert als Zeugen ab! 2. Johannes Edel gehört nach dem öffentlichen Ruf zu einer der giftigsten Zänkerfamilien, wie auch dessen Bruder Jakob Edel ein bekannter Mißhandler seiner eigenen Familie ist. 3. Peter Braun[3]) pflegte immer dadurch die Leute aufzubringen, daß er, wo es gegen seinen Choralgesang im geringsten ging, gleich mit Lutherthum[1]) um sich warf, z. B. bei der Prozession nach Winkel. 4. Franz Wolrad[2]) ein beständig grober Murrer in Kirchen- und Familien Sachen, im öffentlich, der Pater Wunderlich, der als ihm mit möglichster Schonung von seinem Pfarrer eine Warnung zuging, wie ein Rasender die Nachbarschaft aufrief und Rache schnaubte. 5. Michael Haefner,[3]) der Jüngste in der Rotte, ein Mensch, der kaum aus den Jugendjahren in den Bürgerstand übergetreten ist, von noch nicht dreißig Jahren, konnte von Hochmuth aufgeblasen auf die geringste Veranlassung auf einmal alle die besonderen Gunstbezeigungen vergessen, die ihm in seiner Erziehung von Kindesbeinen an durch mich erwießen worden: er verließ eigenmächtig den Chorstul, hetzte in der Kirche (Zeuge ist Michael Werthmann u. a.) und ohne Zweifel noch mehr außer der Kirche andere Menschen gegen seinen geistlichen Vater auf, nachdem er seinen Schwiegervater, auffallend in der Gemeinde, gemißhandelt und dadurch sowohl als durch Mißhandlung Meiner große Uneinigkeit mit seiner Frau unterhält, so erfrechte er sich bei dem Synode mir öffentlich ins Angesicht meine Subskriptionensammlung auf ein Andachtsbuch eine Bettlerei zu nennen, und, woran seine andern Konsorten nicht einmal gedacht hätten, machte über das Wort zusammenrotten,[4]) was doch ganz in der Wahrheit ist, auf dem Rathauß, in der Kirche und vor Amt den größten Lärmen. 6. Wilhelm Schenk, ein bekannter grober Schelme, wie er sich bei dem Fegen meines Brummens im vorigen Jahre gezeigt hat, und worüber er vielleicht allein aufgebracht ist, ein Ränke voller Mensch, der bei dem Unterschriften Sammeln[5]) zuerst unterschreiben ließ und hernach erst sagte: wir wollen dem Pfarrer etwas weißen, worauf er den unterschriebenen Namen wieder auslöschen mußte, z. B. Michael Faust.[6]) 7. Jakob Kilian,[7]) den sein Schwager Christian Scholl nur gewöhnlich den Flappes zu nennen pflegt, obschon sie jetzt bei

[1]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[2]) K. M. J. 1899, S. 65, Sp. 2.
[3]) Er starb am 28. Januar 1814. K. M. J. 1899, S. 62, Sp. 2 ff.

[1]) K. M. J. 1899, S. 63, Sp. 1, Anmk. 7.
[2]) K. M. J. 1899, S. 65, Sp. 2.
[3]) K. M. J. 1899, S. 68, Anmk. 20.
[4]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[5]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[6]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[7]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dießem Ereigniß in ein Horn blasen, und der sich auch bei dem Unterschriftensammeln wirklich als Flappes (Enthusiast) zeigte, indem er bei dem Herumgehen auf der Gasse mit der Schreibfeder auf dem Hut rief: wir seyn an der Religion angegriffen.[1]) 8. Melchior Koenig,[2]) ein Schuster, der nicht mehr bei seinem Leist bleiben will und ein Herr seyn möchte, saß wegen Freiheitschwindel am Anfange des Revolutionskrieges eine oder einige Wochen in Arrest und stand Todesängsten aus. 9. Anton Kreis,[3]) ein wahrer bürgerlicher Rabulist, und wie er sich zu nennen pflegt, der Rotte Pedell, der zu dem ersten Auflauf, der den Herrn Schultheiß auf dem Rathauß so sehr in Schrecken setzte, mit einem Zettel herumlief und Bürger, die an nichts dachten, zusammenrief, ein Lumpe, der nach äußerer Aussage des Ortsvorstandes, ohnerachtet er mit Musik viel Geld verdient, noch niemal, so lange er Bürger ist, seine herrschaftlichen Abgaben entrichtet hat, der immer unter Musikanten, mit Rektor, seinem Bruder u. s. w. Streithändel sucht und unterhält. 10. Andreas Kraetzer,[4]) ein solcher Bößwicht, daß Einer unserer bravesten, stillsten und vermögendsten Bürger, um von der Plage dießes Mannes frei zu werden, lieber von hier weg und auf Oestrich gezogen ist. Zeuge Vogteiamt. 11. Christian Scholl, ein Mensch, der keinen Buchstaben schreiben oder lesen kann, der ehemals viel in meinem Hause genossen hat und nun von allem abgeschnitten ist. 12. Adam Hohmann,[5]) ein hitziger, grober Choralist, bald so, bald anders denkend.

Wenn die Verordnung eingewendet wird, welche bald nach jener vom 27. März 1792 herauskam und jedem Pfarrer verbiethet, die geringste Veränderung im Gottesdienste zu machen; so dient hierauf: 1. so ist doch jene Verordnung durch dieße nicht aufgehoben; sonst müßte auch die in jener Verordnung geäußerte Anerkenntniß des bessern deutschen Gottesdienstes und der Wunsch, denselben in der Ausübung zu sehen, aufhören, was man von einem hochwürdigen Vikariate nicht denken kann. Dieße letzte Verordnung kann also nicht anders als Temporell angesehen und in Rücksicht auf jene traurigen Revolutionszeiten genommen werden, was seit dem Luneviller Frieden[1]) und die Errichtung des Rheinischen Bundes[2]) ganz anders ist. 2. Was ist nicht alles gegen dieße letzte Verordnung seit dießer Zeit von sechs Jahren geschehen? a) Alle Bisthümer Deutschlands haben den deutschen Gottesdienst eingeführt, wozu selbst Rom geschwiegen hat und noch schweigt, Rom, das in mancher geringern, z. B. Dispensationssache, so viel Gegenstrebung zeigte. b) Selbst unser gnädigster Erzbischof und das hochwd. Regensburger Vikariat hat von wenigstens drei Viertel der Pfarrer des Erzbisthums die Einführung des deutschen Gottesdienstes ruhig geschehen lassen, und also stillschweigend dazu eingewilliget; ja hat sogar einzelnen Pfarrern z. B. dem Hochheimer dieße Einführung ausdrücklich erlaubt. c) In Beziehung auf unser Rheingau insbesondere hat der Herr Geistl. Rath Hober mit unserm H. Landesdechant, ohne Zweifel Namens des ganzen hochw. Vikariats das Surrogat der Walldürner Wallfahrt auf den Fuß des deutschen Gottesdienstes eingerichtet und dadurch einen Fingerzeig gegeben, wie es die Pfarrer nach und nach machen sollen und können. d. Wollte man sagen, der Pfarrer sollte bei jeder geringsten Veränderung um Erlaubniß ansuchen; so gebe ich zu bedenken: würde er nicht bei den dermalen aufgestellten Grundsätzen zwischen geistlicher und weltlicher Macht durch so ein Ansuchen bald gegen die Eine, bald gegen die Andere anstoßen, und wird nicht beide Macht in derlei Umständen schweigen?"

„Besondere Ordnung nach der Folge der Täge im Jahr.[3])

Palmensonntag.

Unter der Pfarrmeß wird die Passion gesungen. Nachher wird das Evangelium gelesen, und das Gebeth für das allgemeine Wohl der Christenheit gebethet. Segen — Weihwasser.

[1]) K. M. J. 1898, S. 44, Sp. 2.
[2]) K. M. J. 1898, S. 68, Sp. 1.
[3]) K. M. J. 1899, S. 68, Anm. 28.
[4]) K. M. J. 1899, S. 68, Sp. 1.
[5]) K. M. J. 1899, S. 68, Sp. 1.

[1]) Im Jahre 1801. Vergl. K. M. J. 1899, S. 62.
[2]) Im Jahre 1806.
[3]) Feldmann l. c. S. 152 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Karfreitag.

Die Monitiones oder Orationen für alle Stände werden gesungen und auch das dreimalige Ecce lignum.

Karsamstag.

Die Litanei wird lateinisch gesungen; am Ende vom Priester: Ut ignem istum benedicere et sanctificare digneris. Auferstehungszeremonie.

Vom Jahre 1793 an wurde wieder nach ganz alter Art der lateinische Umgang morgens um drei Uhr gehalten, und dann die Matutin und Laudes gesungen. Im Jahre 1806, 7. 8 um halb vier Uhr morgens. Im Jahre 1809 hielt ich die Zeremonie morgens vier Uhr. Ich nahm das Kreuzbild von dem schwarzen Tuch, sang an der Kommunikantenbank dreimal gradweiße: Christus ist erstanden; der Chor antwortete das Weitere. Weil ich auf die Choralisten nicht habe rechnen können, so unterblieb die Matutin, und das deutsche Te Deum laudamus wurde gesungen; dann: Ist das der Leib, Herr Jesu Christ! alsdann dreimal: Königin des Himmels, freu dich, Maria! Dann wurde Beicht gehört. Ich nahm um so weniger Anstand, die Zeremonie so zu halten, weil sie Herr Dechant zu Eltvill auch nicht lateinisch mit dem dreimaligen Umgang um die Kirche morgens um drei Uhr, sondern deutsch und abends vorher um fünf Uhr hält. — Es blieb alles stille; man hörte nicht das geringste Murren dagegen; die Choralisten waren sogar gegenwärtig und machten alles mit.

Weißer Sonntag und erste Kommunion der Kinder.

Da zwei Ermahnungen und Selbstvorbethen der Tugenden vom Priester die Sache zu sehr verlängert, so wird von 1793 an die Ermahnung nach der Kommunion unterlassen, und das Vorbethen der Tugenden geschieht von einem dazu tauglichen ersten Kommunikanten, und der Priester setzt seine Verrichtung am Altare fort. — Zu Geschenken bekamen die Kinder in den ersten zehn Jahren Bilder, nachher Bruderschaftsbüchelchen. — Im Jahre 1795 machte ich in der Ermahnung, kurz vor der Kommunion, folgende Fragen an die Kinder, die sie mit den nämlichen Worten beantworten mußten. Fr. Glaubet ihr, daß die Lehr Jesu Christi eine göttliche Lehr seye? Antw. Ja, wir glauben, daß die Lehr u. s. w. — Fr. Haltet ihr für gewiß, daß dieße göttliche Lehr Jesu Christi die sicherste Anweißung zur ewigen Seligkeit seye? Antw. Ja, wir halten für gewiß, daß u. s. w. — Fr. Versprechet ihr, daß ihr der seligmachenden Lehre Jesu Christi von ganzem Herzen gehorsam seyn wollet? Antw. Ja, wir versprechen, daß u. s. w. — Fr. Wollet ihr auch in dießem Gehorsam bis an das Ende eures Lebens verharren? Antw. Ja, wir wollen u. s. w. — In den folgenden Jahren unterblieb dießes.

Maigebeth.

Ist ex concluso Rdm. Vicariatus der Segen mit dem hochwd. Gut dabei verbothen. Ich halte es doch seit 1793 mit dießem Segen, um den Leuten etwas nachzugeben, die immer zur öffentlichen Widerspenstigkeit geneigt sind. Es wird eine Litanei dabei gesungen und die Weteroration nach dem vierten Fronleichnamsevangelium.

Kreuzwoche.

Am ersten Tag Prozession nach Rüdesheim, wo Geißenheim so wie am Markustage allein ist, mithin Amt und Predigt besorgt. — Am zweiten Tag allein nach Oestrich und hat Amt samt Predigt. — Am dritten Tag hat Geißenheim, da Mehrere zusammenkommen, nichts zu besorgen. Winkel hat alles zu besorgen, Johannesberg die Predigt.

Erster Pfingsttag.

Das hochwd. Gut wird ausgesetzt, Veni sancte Spiritus einmal gesungen mit Verse und Oration, dann O vere digna hostia. Dießes bis zum Dechant Euler'schen Büchelchen, wo aller Segen deutsch angestimmt wird.

Fronleichnamstag.

Die Oktave durch wird abends eine Litanei gesungen; morgens in der Messe deutsche Lieder mit Ecce panis, In figuris, Bone pastor.[1]) Pange lingua, Nobis datus u. s. w.

[1]) Bei der letzten Strophe wurde der sakramentalische Segen erteilt. Eine Rubrik über diesen Lokalgebrauch (in den Diöcesen Mainz, Köln, Trier, Würzburg, Speyer und Limburg), der wahr-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Dritter Sonntag nach Pfingsten.

Seit 1805 ist eine Surrogatprozession statt der von der weltlichen Landesherrschaft verbothenen Walldürner Wallfahrt,[1]) von Rdmo. Vicariato angeordnet, und der Ablaß auf drei Pfarrkirchen im Rheingau verlegt: Eltvill, Hattenheim, Rüdesheim. Die Prozession von Rüdesheim und von da zurück wird gehalten nach dem Büchelchen. Die Predigt vor dem Amte besorgt der H. Pfarrer von Rüdesheim, das Amt mit deutschen Liedern der von Geißenheim. Um halb sieben Uhr geht die Prozession aus. Im Amt wird am Anfange Pange lingua, am Ende Nobis datus, vor dem Evangelium Ecce panis gesungen. Keine Kollekten. Bei der Rückkunft wird ein Lied bis in die Kirche gesungen, und der Abschiedssegen mit der Hand gegeben. Am Nachmittage ist Veßper und Litanei. Dieße Surrogatprozession wurde gleich anfänglich nicht von allen Orten zu halten angenommen. Johannesberg und Eibingen kam zwei oder drei Jahre; Geißenheim bis 1812 das letztemal.

Mariä Heimsuchung.

Verlegt auf Sonntag; Prozession aus besonderer Vergünstigung Meiner mit dem hochwd. Gute.

Erster Sonntag im August.

Es wird von halb sieben Uhr so lang als Beichtende da sind, auch über neun Uhr Beicht gehört. Es kömmt ein Kapuzziner auf besondere Anforderung.

Das Fest aller Heiligen.

Gewöhnliche Veßper — Todtenveßper. Das lateinische De profundis bei dem Umgange.

Am ersten Sonntag nach dem Feste des hl. Martinus.

Predigt oder Kanzelrede."

„Für den Synod 1809 — März.

Die neue Auflage des Walburgisbüchelchens[1]) betr.

Von Seiten der Pfarrei dahier wird erinnert, daß unser gewöhnliches Andachtsbuch, das sogenannte Walburgisbüchelchen sich vergriffen habe, und eine neue Auflage desselben erforderlich seye; auch daß dieße neue Auflage als ein schickliches Beförderungsmittel des nach unserem Wunsche, jedoch ohne Zwang einzuführenden deutschen Gottesdienstes veranstaltet werden müsse, und der bei weitem größte Theil der dahießigen Familien in dießem Sinne ihr Verlangen nach so einer Veranstaltung durch Subskription auf sieben hundert Exemplare nicht undeutlich gezeigt haben.

Resol. Dieße neue Auflage ist durch Vorschuß des zur Bestreitung der Kösten erforderlichen Kapitals aus dem Kirchenfonde zu veranstalten, und wird der Ortsvorstand zur Abnahme dießer subskribirten Bücher und Refundirung des vorgeschossenen Kapitals auf alle mögliche Art behilflich seyn; auch wird die höhere geistliche Behörde um Authorisirung dieser zu gedachtem Zweck erweiterten Auflage unterthänigst ersucht, und zu dem Ende der Extrakt des Synodalprotokolls zur Einsendung mitgetheilt."

Montabaur. **Karl Walter.**

---

scheinlich durch die Worte Ecce panis entstanden ist, findet sich nirgendwo. In der Dekretensammlung der Rituskongregation steht eine darauf bezügliche Erklärung, welche auf eine Anfrage des Bischofs Dr. Peter Joseph Blum von Limburg unter dem 9. Mai 1857 gegeben wurde. Siehe: Mühlbauer, Decreta auth. I. 560. Gregorius-Blatt. II. Jahrgang, S. 7, 14. Pastoralblatt der Diöcese Münster 1868, S. 69. Fliegende Blätter 1877, S. 90. Krutschek l. c. S. 364.

[1]) K. M. J. 1899, S. 63, Sp. 1. 1898, S. 42, Sp. 1, Brück l. c. S. 26. 100.

[1]) Feldmann l. c. S. 153.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Geschichte des Domchores in Graz[1])

von den Zeiten Erzherzogs Karl II. bis auf unsere Tage.

Von **Anton Seydler**, Domorganist.[2])

I. Die Chormusik der Hofkirche (1577—1620.)

Die fürstbischöfliche Kathedralkirche, die „Hof- und Domkirche" von Graz, hat eine wechselvolle Geschichte. So schlicht der Bau von außen sich gibt, so sehr seine wirklich bedeutenden Kunstschätze im Innern der weiten gotischen Halle durch Zu- und Nach-Bauten verdunkelt und durch viele Sünden einer barocken Geschmacksentartung, nicht zum mindesten durch eine mehrmalige, die alten Fresko-Gemälde verdeckende, nüchterne weiße Kalktünche in Schatten gestellt worden sind, so führt unsere Domkirche dennoch mit Recht den Titel „Hofkirche"; und ein gutes Stück Heimats-Geschichte hat sich um und in ihren ehrwürdigen Mauern abgespielt. Sie ist vom Kaiser Friedrich III. an Stelle der schon seit 1172 als Stadtpfarrkirche bestandenen Ägydenkirche neben der St. Katharinenkapelle, dem heutigen Mausoleum, in der Zeit von 1449 – 1462 erbaut worden. Im Jahre 1577 hat sie der in Graz residierende Erzherzog Karl II., der Regent der innerösterreichischen Lande, kraft einer Bulle Papst Gregors XIII. förmlich und feierlich zu seiner Hofkirche erhoben. (Bereits seit Juli 1569 befand sich seine Hofhaltung in Graz.)

Vier Jahre vorher, 1573 hatte er die Jesuiten ins Land gerufen und ihnen die Ägydenkirche übergeben; diese war bis dahin zugleich Stadtpfarrkirche gewesen. Im Jahre 1585 wurde die Pfarrei in die bisherige Dominikanerkirche zum heil. Blut neben dem Ungarischen oder Eisernen Thore verlegt und den Dominikanern dafür die St. Andräkirche übergeben. Mit diesem Jahre also traten die Jesuiten in den un-

[1]) **Quellen**: 1. Akten im Diözesan-Archive.
2. Akten im Statthalterei-Archive.
3. Vormerkbüchlein den Chor betreffend, zusammengetragen von Matthäus Iberer, angefangen am 1. November 1832.
4. Matthäus Iberer, „Inventarium über die der Domkirche zum heiligen Ägidius zu Graz gehörigen Kirchenmusikalien und Instrument-, Breviere, welche in den Jahren von 1820—1832 gesammelt und am 29. Oktober 1832 mir übergeben worden sind."
5. Matthias Leobner, „Inventarium über die der Domkirche zum heiligen Ägidius zu Graz gehörigen Kirchenmusikalien, Instrumente, Breviere, welche von 1820—1844 gesammelt worden sind.
6. Karl Radler, Inventar der Musikalien und Instrumente der Hof- und Domkirche in Graz (1868—1884).
7. Karl Radler, ein handschriftliches Heft ohne Titel, enthaltend eine ausführliche Übersicht aller Aufführungen von 1808—1884 mit eingestreuten Notizen.
8. Rapulare acceptorum et expositorum Ecclesiæ St. Aegidy ab anno 1768 (bis 1770)
9. R. Peinlich, Geschichte des Gymnasiums in Graz, Gymnasial-Programme.
10. Dr. Ferd. Bischoff, Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark, Separat-Abdruck aus den Mitteilungen des histor. Vereines für Steiermark, XXXIII. Heft 1889.
11. Dr. Ferd. Bischoff, Chronik des steiermärkischen Musikvereines.
12. Persönliche Mitteilungen der ehemaligen Regens-Chori: Fürstbischöfl. Consistorial-Rates Franz Größlinger und Fürstbischöfl. Geistl. Rates Karl Radler, des ehemaligen Domkapellmeisters, Universitäts-Professors und Consistorial-Rates Dr. J. Weiß, des gegenwärtigen Regenschori, Johann Wibl und einiger ältester Chormitglieder.
13. Akten aus dem Archive des Diözesan-Cäcilienvereines.
14. Musikalien aus dem Archive des Domchores.

[2]) Anläßlich des am 23. Juli 1899 gefeierten 50jährigen Priesterjubiläums des am 6. Dezember desselben Jahres am Schlagflusse gestorbenen Prälaten Dr. Alois Hebenstreit hat der gegenwärtige Regens-Chori an der fürstbischöflichen Kathedralkirche in Graz eine Chronik seines Chores angelegt. Um auch der vergangenen Zeiten gerecht zu werden, erhielt der Gefertigte den Auftrag, einen geschichtlichen Überblick über die bisherige Entwicklung unseres Chores zu schreiben. Da dieser zunächst nur für die Beteiligten bestimmt war, enthält er manche Einzelnheiten, die nur lokales Interesse haben. Wenn dennoch diese Zeilen vor einen größeren Leserkreis treten, so bitten wir, die Darstellung jener oft bescheidenen, fast familiären Thatsachen als eine Notwendigkeit des historischen Zusammenhanges hinzunehmen. Die Geschichte des Emporringens eines Chores wie des unsrigen aus kleinlichen und mißlichen Verhältnissen zu künstlerischer Freiheit ist eben nicht nur eine Lebens-, sondern auch eine Leidens-Geschichte, und dem Pathologen sind auch die nebensächlichsten Symptome wissenswert.

Anton Seydler.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

geschmälerten Besitz der Hofkirche zum heiligen Ägydius. Nach dem Tode Karls II. kam erst in den innerösterreichischen Landen und später im Reiche sein Sohn Ferdinand, als Kaiser der II. zur Regierung. Auch unter ihm blieb die Ägydenkirche Hofkirche; sie war von da an oft der Schauplatz jener stolzen Prachtentfaltung, wie sie der Majestät eines so alten und glorreichen Herrschergeschlechtes, wie das der Habsburger ist, geziemt, auch selbst dann noch, als im Jahre 1620 Graz aufgehört hatte, Residenz zu sein. Zwei interessante Bilder in der Sakristei erinnern recht anschaulich an den Einzug und ein Hochamt in Gegenwart Kaiser Karls II. Sie sind dem bekannten Werke von Deyerlsperg „Beschreibung der Erbhuldigung in Graz 1728" entnommen, vom steierischen Maler Fluerer, dem Meister des Hochaltarbildes der Domkirche und des großen Deckengemäldes im Kursaale zu Tobel-Bad, gezeichnet und von Johann Heinr. Störcklin in Augsburg in Kupfer gestochen.

Fast genau 200 Jahre, nachdem Erzherzog Karl die Jesuiten nach Graz gerufen hatte, im September 1773 wurden sie durch ein Hofdekret der Kaiserin Maria Theresia und durch die Aufhebung des Ordens überhaupt aus der Hofkirche in Graz und dem von ihnen zu hoher Blüte gebrachten Kollege vertrieben. Einer kaiserlichen Kommission ward die Ordnung der kirchlichen und persönlichen Angelegenheiten für die Zeit des Überganges überwiesen. Aber noch Jahre hindurch finden wir Exjesuiten zu der Ägydenkirche in nahen Beziehungen, so in ganz besonders hervorragender Weise den mit dem Titel eines „Subdirektors der kaiserlichen, königlichen Hofkirche Sancti Aegydii" belehnten Dr. Ignaz Mayrhoffer und den Erzpriester und Stadtpfarrer zu Graz, Josef Aychmayr. Mayrhoffer wurde wegen seines Eifers und seltenen Taktgefühles, mit welchem er es verstanden hatte, die heiklichen Beziehungen zwischen der Kirche und der Regierung zu führen, mehrmals belobt; er ist in den Akten dieser Zeit eine vielgenannte Persönlichkeit. Dr. theol. Ignaz Mayrhoffer ist am 13. September 1715 zu Wien geboren und 1788 in Graz gestorben. Er war Regens des Seminars zu Krems, Prokurator in den Kollegien zu Graz und zu St. Anna in Wien und zuletzt Prokurator und Subdirektor der Hofkirche in Graz.[1])

Als das Stiftskapitel zu Seckau bei Knittelfeld aufgelöst und die Diözese neu eingerichtet wurde, erhielt die Hofkirche zu St. Ägiden zugleich den Rang einer fürstbischöflichen Kathedrale. Am 26. November 1786 nahmen der damalige Fürstbischof Josef Adam Graf Arko und das neue Domkapitel feierlich unter den üblichen Zeremonieen von ihr Besitz.

Somit können wir entsprechend der geschichtlichen Entwicklung unserer Kirche auch für die Chormusik derselben drei Hauptperioden unterscheiden:

I. Der Chor der Hofkirche, die erzherzogliche und kaiserliche Hofkapelle; 1577 bis 1620;

II. Der Chor unter den Jesuiten, 1620 bis 1773; und endlich

III. Der eigentliche Domchor seit 1773.

Hauptgegenstand unserer geschichtlichen Erörterungen ist eigentlich nur dieser letzte Teil; die ersteren zwei Perioden seien nur als historische Einleitung vorausgeschickt.[2])

Das Musikleben in Graz scheint zu Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts ein ganz reges gewesen zu sein; abgesehen von der Hofkapelle, welche gleichsam den Mittelpunkt derselben gebildet hat, finden wir auch an der evangelischen Stiftsschule und Kirche tüchtige Musiker in Verwendung. Die Hofkapelle hatte die Musik bei den Tafeln und Festlichkeiten des Hofes zu besorgen und mußte denselben auch auf Reisen begleiten. So geschah es noch nach anderthalb hundert Jahren; und auf einem großen Kupfer des oben genannten Werkes: „Erbhuldigung in Graz 1728" sehen wir bei der Darstellung der Hoftafel durch eine offene Thüre hindurch einen Geiger, zwei Hörner und einen Oboen-Bläser und lesen zu p. 87: „In dem Nebenzimmer waren von denen kayserlichen Hof-Musicis eine vortreffliche Tafelmusic mit stätem Concert

[1]) Peinlich, Geschichte des Gymnasiums in Graz, Programm 1872, p. 17.

[2]) Für die Darstellung der 1. Periode liefert reiches Material das Buch vom Hofrat Dr. Ferd. Bischoff: „Beiträge zur Geschichte der Musikpflege in Steiermark", Separat-Abdruck aus den Mitteilungen des histor. Vereines für Steiermark, 1889. Einiges Weniges findet sich in Peinlich oder läßt sich aus den später angeführten Codices der Grazer Universitätsbibliothek schließen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

zu hören." Die Hauptpflicht der Hofkapelle wird aber gewiß die Besorgung der Kirchenmusik in der Hofkirche gewesen sein.

Es war damals natürlich ausschließlich noch a-capella-Gesang; und zwar fanden sich im Gebrauche des Chores die besten Meister ihrer Zeit und vielfach auch Mitglieder der Hofkapelle als Komponisten vertreten. Wir haben in der Grazer Universitätsbibliothek mehrere Codices, die uns einen Einblick in das Repertoire der Hofkapelle gestatten, da sie aus dieser Zeit, wenn auch nicht für Graz, sondern für die Stifte in St. Lambrecht und Seckau bestimmt, aber doch von kaiserlichen Hofmusikern geschrieben worden waren.[1])

Die Sänger mußten sicher wohl geübt gewesen sein, und wir erfahren, daß sie teils aus den Niederlanden, teils aus Venedig verschrieben worden sind. Bischoff zählt folgende Hofkapellmeister von Graz auf:

Johann de Cleve, bis etwa 1576;
Dionis Fabri, 1563—1564;
Hannibale Paduano, einer der größten Orgelspieler seiner Zeit, 1568—1575;
Simon Gatti, 1579—1590;
Peter Antonio Biancho;
Mathias Ferabosco;
Johann Prioli, 1617—1629.

Diesen schließen sich die Namen berühmter Organisten an:

Mambrianus Gallus;
Francesco Rovigo bis etwa 1586;
Hannibale Perin, 1579—1590;
Rupert Steuber;
Alexander Bontempo, 1607—1619;
Alexander Tatey bis etwa 1619;
Giovanni Valentin.

Unter den Präceptoren der Sängerknaben ragt hervor Lampertus de Sayve.[2])

Die Hofkapelle bestand aus einem Sängerchore von 8—10 Knaben, 10 Sängern, darunter auch Falsettisten, 6—7 Trompetern und einem Organisten. An der Spitze stand der Hofkapellmeister. Die Sängerknaben erhielten vom Hofe ganze Verpflegung, Kleidung und auch Unterricht in den Schulgegenständen, wofür ein eigener „praeceptor in litteris" angestellt war, welcher übrigens auch Gesangunterricht geben mußte und, wie Lampertus de Sayve, nicht selten selbst ein tüchtiger Meister war.

Auch wird berichtet, daß es den Hofkapellen-Mitgliedern gestattet war, sich ausnahmsweise auch bei Festen in Privathäusern hören zu lassen. Bezeichnend für einen gewissen sicheren Grad musikalischer Bildung in Steiermark ist es, daß im 16. und 17. Jahrhundert mehrfache Widmungen auswärtiger Musiker nicht nur an den Landesfürsten und an die Landschaft, an den Bischof, sondern selbst an Stadtmagistrate vorkommen. So widmeten 1607 Ferdinand und Rudolf, die Söhne des großen Orlandus Lassus, die sämtlichen Motetten ihres Vaters, 6 Teile, dem Leobner Stadtmagistrat, welch' letzterer diese Sammlung dem Schulmeister von Haus im Ennsthale, Johann Eisenmayr, schenkte.[1])

II. Die Chormusik unter den Jesuiten, 1620—1773.

Über den Zustand des Kirchenchores unter der alleinigen Leitung der Jesuiten haben wir nur wenige sichere Nachrichten; kurze Angaben in den Akten des Statthalterei- und des Diözesanarchives aus der Zeit der Auflösung des Ordens und aus einem Einnahmen- und Ausgabenbuch „Rapulare acceptorum et expositorum" (1768—1770), sowie das noch teilweise erhaltene Notenarchiv mußten sorgfältig zu Rate gezogen werden, um ein wenigstens in Umrissen gezeichnetes Bild vom Musikleben dieser Zeit zu geben.

Es ist gar kein Zweifel, daß die Jesuiten bei ihrer bekannten Vorliebe für die Entfaltung großer Pracht bei ihren Kirchenfesten der Pflege der Musik große Aufmerksamkeit gewidmet haben. Auch dürfen wir annehmen, daß sie die Leitung des Kirchenchores mit Verständnis und Erfolg in Händen behalten haben. Leider konnte ich bis zur Auflösung des Ordens keinen Namen eines regens Chori oder Organisten auffinden. Den Stamm des Kirchenchores haben die Alumnen des Ferdinandeums gebildet, denen bezahlte Musiker zur Seite gestanden sind. Im 17. Jahrhundert werden mehrmals „Jesuitinische Musikanten" genannt, welche neben den Stadtmusikanten zu Festlichkeiten und Hochzeiten herbeigezogen worden sind. Übrigens haben sich auch die

[1]) Näheres über diese Handschriften bei Bischoff.
[2]) Über alle diese Meister und ihre gedruckten und handschriftlichen Kompositionen siehe: Bischoff, p. 34—51.

[1]) Bischoff, p. 34.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zöglinge des Ferdinandeums mit den übrigen musikliebenden Studenten des Kollegs mehrmals zu größeren musikalischen Aufführungen vereiniget. So wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, im Juni 1757 anläßlich der siegreichen Schlacht bei Collin und des Rückzuges der Preußen aus Prag eine große Nachtmusik veranstaltet, an welcher sich sechzig Studenten „mit Trompeten und Pauken" beteiligt haben.[1])

Aus dem „Kirchenschmuck", 1896.

Das Ferdinandeum ist zwar schon durch Erzherzog Karl II. begründet, jedoch erst durch Kaiser Ferdinand II. vervollständigt worden.[2]) Es war reich mit Haus- und Grundbesitz, Wäldern und Weingärten, Zehentrechten u. frommen Stiftungen ausgestattet.[3]) Nach dem Wortlaute des Stiftungsbriefes ward es zwar zunächst gegründet, um den durch das Luthertum entstandenen Mangel an gelehrten katholischen Männern abzuhelfen. Die Alumnen waren jedoch nicht gezwungen, sich dem priesterlichen Stande zu widmen, wohl aber waren sie ausdrücklich verhalten, während ihrer Studienzeit die Vokal- und Instrumentalmusik bei dem Gottesdienste in der Hof- und Jesuitenkirche zum heiligen Ägydius zu besorgen, worüber sie auch einen Revers mit Feststellung einer bestimmten Zeit, meist auf drei Jahre, ausstellen mußten. Sie waren sogar für die Ferienmonate zum Chordienste verpflichtet.[1]) Wie bedacht Kaiser Ferdinand für diese Aufgabe seiner Stiftlinge war, geht aus seinem Testamente hervor, in welchem er (Ferdinand starb am 15. Februar 1637) den Jesuiten für das Ferdinandeum 10000 fl. vermacht hatte, deren Zinsen im Betrage von 600 fl. für Priester und Musiker bestimmt waren, welche im Mausoleum an bestimmten Tagen Trauergottesdienste zu besorgen hatten.[2]) Von diesem Erträgnisse waren jährlich 30 fl. für die Anschaffung von Instrumenten bestimmt.[3]) Übrigens bezahlten die Jesuiten den Alumnen des Ferdinandeums eine bestimmte Entlohnung für die Kirchenmusik. In einem Verzeichnisse aus dem Jahre 1773[4]) ist dieselbe, wie folgt, angesetzt:

I. vom Collegium in Halbjahr-Raten zu a 88 fl. jährlich . 176 fl.

II. vom Kirchenpräfecten

1. für die Litaneien an hohen Festtagen . . . 6 fl.
2. für die Musikdienste im kaiserl. Mausoleum . 40 „

[1]) Peinlich, Gymnas.-Programm 1871, p. 24.
[2]) Stiftungsbrief vom 1. Januar 1602; Peinlich, Programm 1872.
[3]) Letztere ausführlich bei Peinlich, Programm 1873.

[1]) Peinlich, Programm 1872, p. 78.
[2]) Anfangs wurde am 15. jedes Monates ein Requiem gesungen. Heute noch besteht für das Mausoleum eine Stiftung auf 4 Quatember-Requiem und ein Requiem mit Libera.
[3]) Peinlich, Programm 1870, p. 32.
[4]) Statthaltereiarchiv, Oktober 1773, 219, Fasc. 199.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:16 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3.	für die 6 Aloysius-Sonntage	15 fl.
4.	für die 10 Ignazi-Sonntage	15 „
5.	für die 9tägige Andacht z. hl. Ignatius . .	15 „
6.	für die Franz Xaveri-Andacht	15 „
7.	für die Roraten im Advent	19 fl. 42 kr.
	Summa	361 fl. 42 kr.

Außerdem wurden für die hohen Kirchenfeste Oboisten besoldet und den gesamten Musikern noch obendrein sechs- bis achtmal im Jahre eine Jause gegeben, die zusammen auf etwa 10 fl. berechnet sind. Für die damaligen Verhältnisse ist das eine ganz reichliche Entlohnung.

Im Jahre 1775, also zwei Jahre nach der Aufhebung des Jesuiten-Ordens mußte das Ferdinandeum aus seiner ursprünglichen Heimat, den zwei Gebäuden in der Färbergasse, ins große Kollegiumgebäude übersiedeln, wo es mit dem kaiserlichen Konvikte und dem Josefinum zu einer einzigen Anstalt, dem „Generalseminar" vereinigt wurde.[1]) Dieses wurde 1783 durch Kaiser Joseph II. aufgehoben; und aus dem Gesamtvermögen dieser Anstalten mit Einbeziehung der Seminare in Leoben und Judenburg entstand der Studentenstiftungs- und Konvikts-Fond. Später, 1803, wurden alle aus diesem Fonde versorgten Handstipendien wieder eingezogen und abermals ein Konvikt geschaffen, welches bis zum Jahre 1848 bestanden hat. Auch in diesem letzteren wurde, getreu den alten Traditionen die Musik mit besonderer Vorliebe gepflegt. Ende der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts gab der damalige Leiter desselben, der Admonter-Priester Magnus Röck, ein großer Freund der Musik und selbst Künstler, mehrere musikalische Akademieen, welche in der ganzen Stadt von sich sprechen machten. Dem strengen Fürstbischofe Roman Zengerle mißfiel dies jedoch als ein allzu weltliches Treiben, und Röck mußte seine Entlassung nehmen.[2])

Bei diesen welchselvollen Schicksalen der Seminare sind die Stipendien teils reduziert, teils zusammengezogen worden.[1]) Von der achtenswerten Vorsorge der frommen Spender für die Kirchenmusik zeugen mehrere Stipendien, die noch heute mit der Klausel ausgeschrieben werden, daß jene Bewerber bevorzugt werden, welche sich praktisch an einem Kirchenchore beteiligen, wobei die Intention der Stifter gewiß zunächst auf die einstige Jesuiten-, unsere heutige Domkirche gerichtet gewesen sein dürfte. Es sind dies folgende Stipendien:

I. Friedrich Prag, Jesuit, gestiftet 1638,
   1. Stipendium, 200 fl., Fakultätszuschuß, 100 fl., für alle Studienabteilungen;
   2. Stipendium, 200 fl., für alle Studienabteilungen;
   3. Stipendium, 70 fl., für alle Studienabteilungen. „Nächst den Verwandten des Stifters haben solche Bewerber den Vorzug, welche auf dem Chore mitzuwirken vermögen."

II. Lorenz Wreden, Pfarrer in Trofaiach, gestiftet 1640, 200 fl., Fakultätszuschuß 100 fl., für alle Studienabteilungen; „Musikkundige, welche am Kirchenchore zur Verherrlichung des Gottesdienstes mitwirken können, haben den Vorzug."

III. Peter Nicoletti, Baccalaureus der Theologie, Benefiziat in Bruck a. d. Mur, gestiftet 1699, ursprünglich für das Josefinum in Leoben, 150 fl., für alle Studienabteilungen, Präsentation durch die Stadtgemeinde Bruck. „Um dem stifterischen Willen zu genügen, haben Sie Musik zu lernen und auf dem Kirchenchore mitzuwirken."

IV. Johann Michael Piscator, Pfarrer in St. Peter ob Judenburg, 1731, ursprünglich für das Josefinum in Judenburg gestiftet, 100 fl.; bezugsberechtigt sind Gymnasiasten und neben den Verwandten des Stifters Jünglinge, „welche sich zur Vocalmusik eignen."[2])

Namen von Musikern, welche am Chore der Ägydikirche gewirkt haben, sind uns aus der Jesuitenzeit keine bekannt geworden, wohl aber erfahren wir einiges über die großen dramatisch-scenischen Aufführungen, welche im Festsaale des Kollegs, der aula academica (später Saal der K. K. Universitätsbibliothek), stattgefunden haben, und

[1]) Das Konvikt war eine kaiserliche und für Theologen, das Josefinum hingegen eine private und für arme Knaben der niederen Stände bestimmte Stiftung.

[2]) Peinlich, Programm 1874, p. 150.

[1]) Eine genaue Übersicht über dieselben in ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, siehe Peinlich, Programm 1872, p. 71—75.

[2]) Siehe die Verleihungstabletten in der K. K. Statthalterei.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

deren Komponisten ab und zu Einheimische gewesen sind, so der Pöllauer Chorherr Isaias Frickl, der Stadtorganist Franz Weichlein, der Dominikaner P. Hyacint Hellensteiner, der Minorit und Chorregent zu Maria Hilf, P. Joseph Veldner, der landschaftliche Trompeter und spätere Stadtkapellmeister Anton Schott und endlich zwei Ferdinandeums-Alumnen und Theologen, Georg Wlatnig und Dominik Wenser, von denen ersterer zum Schuldrama „Victoria in Fuga, sive Castriottus a Turcis ad patriam et regnum gloriose rediens", 1718, und letzterer zum Festspiele „Innocentia victrix", 1719, die Musik komponiert haben, gewiß ein sprechender Beweis für die eifrige Musikpflege im Ferdinandeum. Übrigens scheinen die Jesuiten die Autoren derartiger Stücke honoriert zu haben; mindestens geschah dies gegenüber den Dichtern und Komponisten jener „Oratorien" (es sind vielmehr nur kleine Cantaten), welche in der Agydenkirche bei den regelmäßigen Andachten zu den Heiligen Ignatius, Franz Xaverius und Aloysius aufgeführt worden sind. So finden wir 1768—1770[1]) alljährlich regelmäßig in der Rubrik der zur Verehrung jener Heiligen gewidmeten Auslagen ein Honorar von 12 bis 21 fl. für den Komponisten und von 4 fl. 12 kr. für den Dichter des Oratoriums eingestellt. Man legte Wert darauf, jedes Jahr Neues zu bringen. Wir kommen auf diese Sachen noch zurück.

Einen Einblick in die Chorverhältnisse der Jesuitenkirche gestatten uns die Gottesdienstordnung und das noch teilweise erhaltene Notenarchiv, welch letzteres aber über die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts nicht zurückreicht. In einer Eingabe vom Jahre 1774 an die Regierung[2]) schildert anläßlich der Übergabe der Hofkirche der Subdirektor derselben, Dr. Ignaz Mayrhoffer, die seit vielen Jahren üblichen Gottesdienste, wie folgt:

„Verzeichnus der musikalischen Gottesdienste in der Hofkirche zu Graz:

Imo: durch 52 Sonntäge Hochamt und Vesper;
IIdo: durch alle Feyertäge des Jahres Hochamt und Vesper;
IIItio: an allen Congregations- Schull- und dergleichen Festtägen Hochamt, Vesper, Vorvesper; an einigen Congregations-Zusammenkünften Litaney in Mausoleo;
IVto: durch das ganze Jahr vor denen Sonn- und Feiertägen Litaney;
Vto: durch die ganze Adventzeit instrumentalisches Rorate;
VIto: durch die Novenne des heil. Ignatius täglich solenne Litaney, zum Anfang derselben Hochamt, Vesper und Vorvesper;
VIImo: durch die Novenne des hl. Franciscus Xaverius ein Gleiches;
VIIIvo: durch 6 Aloysi-Sonntäge solenne Litaney; am Feste Hochamt, Vesper und Vorvesper;
IXno: durch 10 andere Ignatii-Sonntäge Litaney;
Xmo: An Hohen Festtagen unseres Herrn, als Weynacht p. p. Litaney;
XImo: durch die Fasten alle Freytäge Miserere;
XIImo: Andere Solemnitäten, als da sind der Schluß des Jahres, Auferstehung, Auffahrt Christi, Processionen alle bey einer Hofkirchen vorfallenden Hoffeste, Universitätsfeste, item Charwoche, Christnacht, Seelenmessen, verschiedene Requiem, vierzigstündige Fastenandacht p. p."

Man sieht, zu thun hat es genug gegeben; und wir begreifen es ganz wohl, daß die Ferdinandeums-Alumnen endlich müde geworden sind und sich besonders nach der Aufhebung des Jesuitenordens in ihrer musikalischen Pflichterfüllung lässiger zeigten, wie wir aus einem Schreiben des vielgenannten Dr. Ignaz Mayrhoffer aus dem Jahre 1775[1]) entnehmen, in welchem er die Regierung bittet, sie möge die Alumnen des Ferdinandeums zu einer größeren Teilnahme an der Kirchenmusik anhalten.

Bei der mehrmaligen Umgestaltung und Neuordnung des Musikalienarchives unserer Domkirche ist leider vieles aus der Jesuitenzeit verloren gegangen. Ein allgemeines Inventar vom 6. Oktober 1773[2]) des Erzpriesters und Stadtpfarrers Joseph Aichmayr zählt folgenden Besitzstand des Chores auf:

„Catalogus musicalium et instrumentorum, quae in Choro templi sancti Aegydii asservantur:

Alma retemptoris	17
Arias	146

[1]) „Rapulare acceptorum et expositorum Ecclesiae S. Aegydy ab anno 1768".
[2]) Diözesanarchiv, III. G. XLIII, 1/a.

[1]) Statthaltereiarchiv 1775, November 101, Fasc. 199.
[2]) Diözesanarchiv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Cantilenae pro Adventu	13
Completoria	4
Hymni	3
Litaniae lauretanae praeter illas, quae typis excusae sunt	44
Miserere cum omnibus, quae pertinent ad Hebdomatam sacram	12
Missae	47
Pro natalitiis missae	5
praeter Invitatorium ariae	14
Et Responsoria symphoniae	8
Oratoria Ignatiana	10
Xaveriana	14
Aloysiana	8
Regina coeli	10
Requiem praeter unum libera	3
Salve Regina	22
Symphoniae	97
Te Deum laudamus	8
Veni sancte spiritus	3
Vesperae praeter illos, quae typis excursae sunt	15

Accedund his quatuor solemnes psalmi Gasmaniani.

Instrumenta.[1])

Fides, Geigen	14
Violae	2
Violon	2
Violon-Cello	2
Tympani	4
Tubae (Posaunen?)	6
Oboe	1.
Instrumentum vulgo Flieg (Flügel?)	1

Vom 18. Jahrhundert an war die Instrumentalmusik, dem Geiste der Zeit entsprechend, die allein herrschende; von a Capella-Sätzen keine Spur mehr. Man hat es gewiß an rauschender Klangfülle nicht mangeln lassen. Es ist darum kaum anders denkbar, als daß man dem Chorale nicht die gebührende Aufmerksamkeit geschenkt, das richtige Verständnis entgegengebracht hat. Sämtliche Vespern wurden instrumental gemacht, nur die Antiphonen sind vom Kantor intoniert und hierauf einstimmig mit Begleitung eines bezifferten Orgelbasses zu Ende gesungen worden, wie ein noch vorhandenes Stimmenheft zeigt. Die Hymnen wurden vierstimmig mit Orgel- und Violinbegleitung gesungen.

Choralbücher sind noch vorhanden: 2 große Graduale Romanum, Venedig typographia Balleoniana 1722—1729; 1 großes Antiphonarium, Venedig bei Cieros 1616, angekauft durch die Jesuiten 1621 und ein Psalterium romanum, gleichfalls aus der typographia Balleoniana 1724. Für das Kyriale und die Vesperhymnen wurden große geschriebene Foliobände benützt, die der Schrift und dem Wasserzeichen des Papieres nach zu urteilen, aus dem Ende des 16., spätestens dem Anfange des 17. Jahrhunderts stammen.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurden die Vespern bereits immer mit Instrumentalbegleitung gesungen, mindestens mit zwei Violinen, Viola, Violon und bezifferten Orgelbasse, an hohen Feiertagen mit Oboen, Trompeten und Pauken. Die häufigsten Autoren sind: Wilhelm Wirth, Castelliz, Drexel, Schlosser und Florian Gaßmann. Auch das Completorium wurde mit dergleichen Instrumentation gesungen. Unter den Komponisten derselben findet sich ein A. R. D. Ildefons Kobald, Canon. Regul. de Vorau (1735). Derselbe war zu Wienerneustadt im Jahre 1678 geboren, trat 1696 ins Stift ein und wurde 1704 Priester.

In der Seelsorge wirkte er in Rottenmann, Friedberg, Wenigzell und St. Jakob im Walde, wo er 1735 gestorben ist. Er galt als ein vorzüglicher Musiker und Organist und geschätzter Komponist.[1]) Noch einem Mönche begegnen wir als vielgesungenem Komponisten des Jesuiten-Repertoires, A. R. P. Ägidius Schenkh, der 1750 Organist „ad St. Mariam succurre", (Mariahilf), später aber Minorit und Baccalaureus genannt wird.[2]) Wir haben von ihm zwei Pastoralmessen, eine missa solemnis für großes Orchester, mehrere Litaneien und „Oratorien" für die Ignatius-, Xaverii- und Aloysii-Andachten. Unter den Messen-Komponisten ist nebst Vanhal auch Hasse mit zwei vertreten, missa in c für 4 gem. Stimmen, 2 Violinen, 1 Viola, 2 Trompeten, Violon und bezifferten Orgelbaß und missa in d-moll „in honorem St. Xaverii" (vielleicht eben darum für die Jesuiten komponiert) für 4 gem. Stimmen, 2 Violinen, alto Viola, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Hör-

[1]) Die Domkirche besitzt vorzügliche alte Instrumente, die im Inventar Karl Radlers genau beschrieben sind.

[1]) Nach einer Mitteilung des Herrn Theoderich Lampel.

[2]) Leider konnte ich trotz mehrfacher Anfragen im Minoritenkloster zu Mariahilf nichts über ihn erfahren, da daselbst alle archivarischen Behelfe fehlen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ner, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violon und bezifferten Orgelbaß.

Ähnlich wie die Vespern sind die gleichfalls instrumentierten „Miserere" für die Freitagandächten, darunter 7 von Schenkh, mehrere von David und Schlosser.

Die Einlagen sind durchwegs unliturgisch (vielleicht hat man den Choral vorausgeschickt?), sie führen den Titel „Aria" und sind auch fast immer regelrechte Arien, denen ein Chor folgt. Neben den genannten Komponisten ist sehr vieles von Michael Haydn, darunter musikalisch wertvolle Sachen. Ob Josef Haydn's frühere Messen schon am Jesuitenchore gespielt worden waren, läßt sich nicht sagen, weil die erhaltenen Exemplare der geschriebenen Stimmen (Partituren sind gar keine vorhanden) erst seit 1808 angekauft worden sind.[1])

Für die große Verehrung, welche die Jesuiten jederzeit ihren Ordensheiligen gezollt haben, sprechen die glänzenden Feste, die sie ihnen zu Ehren veranstaltet haben; man erinnere sich nur an die bekannte „Apotheosis seu consecratio S. S. Ignatii et Francisci Xaverii" von Hieronymus Kapsberger, welche 1622 in Rom anläßlich der Heiligsprechung beider im Collegio Romano mit unerhörter Prachtentfaltung aufgeführt worden ist. Auch in Graz wurden im Kolleg alljährlich Schulfeste allegorischen und historischen Inhaltes aufgeführt; in der Kirche aber feierte man die Verehrung der auch durch Altäre ausgezeichneten Heiligen, Ignatius, Franz Xaver und Aloysius durch die schon oben in der Gottesdienstordnung angeführten Andachten, für welche wir im Repertoire eigene „Oratorien" von Schenkh, Castelliz, Wirth und Wagenseil eingestellt finden (letzterer 1688—1779 einer der bedeutendsten Komponisten Wiens; besonders geschätzt waren seine Klaviersachen). Es sind dies wohl keine eigentlichen Oratorien als vielmehr Cantaten. Nach einer kurzen „Synfonie" des meist aus 2 Violinen, Viola, Oboe, 2 Hörnern, 2 Trompeten, einem Violone und bezifferten Orgelbasse bestehenden Orchesters beginnen eine „konzertierende" Solostimme, am öftesten der Alt (begründet durch den Charakter der Knabenstimme?), bei den Oratorien von Wirth der Tenor und Baß mit einem Rezitativ, worauf die Arie folgt; am Schlusse setzt der Chor ein; ab und zu begleitet die Arie ein Violin- oder Oboe-Solo. Sämtliche Kompositionen gleichen sich in ihrer Form und ihrem inneren Werte, wenn man überhaupt von einem solchen sprechen darf; es ist der gänzlich verwässerte „Kirchenstil" der neapolitanischen Opern-Schule mit ihrem nichtssagenden Schnörkelwerke geschwätziger Geigen. In der Führung der Singstimme ist die Absicht, ausdrucksvoll zu sein, nicht zu verkennen; stets hängt aber der obligate Zopf abgebrauchter melodischer Wendungen und Koloraturen daran. Leider zeigen auch die Messen des Repertoirs, die beiden von Hasse nicht ausgenommen, dieselben Schwächen. Vielfach müssen wir gerade letzteren für die Abwege verantwortlich machen, denn er selbst hat den Stil seiner Opern ohne weiteres in seine Kirchensachen übertragen; und in Betreff Gesanges galt Hasse in Deutschland als der erste Meister seiner Zeit; man schwor daher darauf, daß auch seine Oratorien und Messen das alleingültige Muster wahrer Kirchenmusik seien.[1])

Der gesunde Sinn für Einheit des Stiles, das Gefühl für Wahrheit und Ernst im Ausdrucke der Andacht war der Kirchenmusik der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gänzlich abhanden gekommen. Wie konnte es auch anders sein? — Die großen, unvergleichlichen Meisterwerke des 16. und 17. Jahrhunderts waren vergessen, selbst die in ihrem Ausdrucke des Religiösen bereits stark subjektiven Händel und Bach

[1]) Das Chorarchiv der Domkirche ist schon unter Iberer 1833—1839 in zwei Partien geteilt gewesen, eine katologisierte, die im Gebrauche befindlichen Werke enthaltend, und eine, deren Katalog nicht erhalten ist, die als unbrauchbar zurückgesetzten Kompositionen umfassend. Heuer wurde ersteres Archiv gänzlich neu und in höchst handsamerweise nach den Festkreisen geordnet, während letzteres in den Sakristeikästen des Mausoleums aufbewahrt wird. Bezeichnend ist, daß bis in die Zeiten von Karl Radler, 1868—1884 fast keine Partituren vorhanden sind, weil nur aus einer eingerichteten Violinstimme durch den ersten Violinspieler dirigiert worden ist.

[1]) Hat doch der sonst so verständige, vielseitige und für die Wahrheit des musikalischen Ausdruckes empfängliche Johann Adam Hiller im Jahre 1791 in Leipzig eine Sammlung „Meisterstücke des italienischen Gesanges" herausgegeben, in welcher Arien, Duette und Chöre aus Hasse's Opern und Oratorien mit unterlegtem deutschen Texte religiösen Inhaltes für den Gebrauch in der Kirche empfohlen werden. (Hasse lebte von 1699 bis 1783.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

wurden wenigstens in Österreich nur von wenigen, auserlesenen Kennern gewürdigt. Das geistliche Volkslied in seiner keuschen Frische und hoheitsvollen Kraft war verstummt. Die einzige Anregung für die musikalische Phantasie bot das fremde, ja dem ruhigen Ernste der Kirche widersprechende Gebiet der großen Oper, welche, selbst durch starre Formen gefesselt, einer Erlösung harrte, die ihr von einer Seite kam, die man sich der Kirchenmusik nicht entgegengesetzter denken könnte, als sie war, der Opera buffa. Wo sollte man sich da eine reinigende Erkenntnis holen? —

Tief zu bedauern ist es, daß selbst so lichtvolle Geister, so reine, edle Künstlernaturen und dabei so fromme Männer wie Haydn und Mozart auf diese Abwege der Verflachung und Entweihung der Kirchenmusik mitgerissen worden sind.

Es kann nicht Gegenstand dieser historischen Erörterungen sein, den alten Streit um die Möglichkeit der Rettung ihrer Messen für die Kirche, welcher eigentlich für alle Einsichtigen längst geschlossen sein sollte, ausführlich zu behandeln, es genüge, kurz auf diese wichtigste Lebensfrage jeglicher kirchenmusikalischer Erkenntnis hinzuweisen, daß nur das standhafteste Losreißen von den Instrumentalmessen **der Wienerschule**, wozu wir leider selbst die ungleich ernsteren und im Ausdrucke stilgerechteren, wahreren Messen von Beethoven und dessen Zeitgenossen Schubert, Cherubini, Hummel und Weber rechnen müssen, eine wirkliche Klärung und Vervollkommnung der Kirchenmusik ermöglicht. Selbst da, wo Instrumentalmessen erwünscht sind, müssen dieselben so beschaffen sein, daß dem Gesange der Hauptteil des musikalischen Ausdruckes zufällt. Man kann immerhin bestrebt sein, die Instrumente ihrem Klangcharakter nach zu verwenden, die begleitenden Motive orchestral zu bilden; den Singstimmen muß das erste Wort gegeben werden, dem Texte muß in jeder Hinsicht Rechnung getragen und alles leidenschaftliche Zuviel vermieden werden. Dies fordern nicht nur der kirchliche, der liturgische Standpunkt, dies fordert eines der obersten Prinzipe jeglicher Kunstbethätigung überhaupt, die Stileinheit.

Was im Drama die Bühne, das ist in der Kirchenmusik der Altar zu fordern berechtigt, engste Vereinigung und ungetrübtestes Zusammenfließen von Musik und Handlung. Man gebe Bayreuth, was Bayreuthens ist, und der Kirche, was der Kirche gehört. Kein geringerer als Richard Wagner selbst hat in seiner Schrift „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters," in welcher er auf die Kirchenmusik Dresdens (Mitte der vierziger Jahre) zu sprechen kommt, folgende lapidare Sätze aufgestellt, die alle jene, welche die ernsten und gründlichen Reformen der Kirchenmusik als „Cäcilianischen Purismus" scheel ansehen, auswendig lernen sollten. Er schreibt: „Palestrina's Werke sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich; sie sind nur für den Vortrag durch Menschenstimmen geschrieben. Der erste Schritt zum Verfalle der wahren katholischen Kirchenmusik war die Einführung der Orchester-Instrumente für dieselbe. Durch sie und ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdrucke ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch thut und zwar von dem schädlichsten Einfluß auf den Gesang selbst wurde. Die menschliche Stimme, die unmittelbare Trägerin des heiligen Wortes, nicht aber der instrumentale Schmuck, oder gar die triviale Geigerei in den meisten unserer jetzigen Kirchenstücke, muß jedoch den unmittelbaren Vorrang in der Kirche haben; und wenn die Kirchenmusik zu ihrer ursprünglichen Reinheit wieder ganz gelangen soll, muß die Vokalmusik sie wieder ganz allein vertreten." [1] —

Wie wahr, wie treffend! Und R. Wagner hat gewiß nicht als ein Cäcilianer pro domo gesprochen. Leider hat sich diese Erkenntnis selbst bei einsichtsvollen Musikern recht spät Bahn gebrochen, am spätesten und zähesten bei der österreichischen Geistlichkeit.

Einer der ersten war der bekannte Romantiker Ludwig Tiek, welcher bereits 1811 im 1. Teile seines „Phantasus" alle zeitgenössische Kirchenmusik verwirft. In der Erzählung „der Pokal" läßt er Ernst sagen:

„Ich halte es für ein Glück meines Lebens, daß ich zeitig genug nach Rom kam, um noch oftmals den Gesang der päpstlichen Kapelle hören zu können Die Musik,

[1] Gesammelte Schriften II. p. 335 ꝛc.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die man zu Weihnachten in Maria Maggiore und in der Charwoche im Vatikan hörte, vielmals auch im päpstlichen Palaste auf Monte Cavallo, war ebenso einzig, als das jüngste Gericht von Michael Angelo oder die Stanzen Rafael's sind. — Schon früher war es für mich eine Epoche meines Lebens gewesen, diesen alten wahren Gesang kennen zu lernen; ich hatte immer nach Musik, nach der höchsten gedürstet, und geglaubt, keinen Sinn für diese Kunst zu besitzen, als mit der Kenntnis des Palestrina, Leo, Allegri und jener Alten, die man jetzt von den Liebhabern selten oder nie nennen hört, mein Gehör und mein Geist erwachte. Seitdem weiß ich wohl, was ich vorher suchte, und warum ehemals mich nichts befriedigen wollte. Seitdem glaube ich eingesehen zu haben, daß nur dieses die wahre Musik sei, und daß der Strom, den man in den weltlichen Luxus und seiner Oper hineingeleitet hat, um ihn mit Zorn, Rache und allen Leidenschaften zu versetzen, trübe und unlauter geworden ist; denn unter den Künsten ist die Musik die religiöseste, sie ist ganz Andacht, Sehnsucht, Demut, Liebe. — Von dreierlei Art kann die geistliche Musik hauptsächlich sein. Entweder ist es der Ton selbst, der durch seine Reinheit und Heiligkeit die Andacht erweckt, durch jene einfache edle Sympathie, welche harmonisch die befreundeten Klänge verbindet und miteinander ausstrahlen läßt, wodurch jene hohe Musik entsteht, welche sinnige Alte dem Umschwung der Gestirne ebenfalls zuschreiben wollten. Dieser Gesang, ausgehalten, ohne rasche Bewegung, sich selbst genügend, ruft in unserer Seele das Bild der Ewigkeit, sowie der Schöpfung und der entstehenden Zeit: Palestrina ist der würdigste Repräsentant dieser Periode. Oder die Musik ist mit dem Menschen und der Schöpfung schon von dieser heiligen reinen Bahn gewichen: alles verstummt; da ergreift die Sehnsucht aus dem Innersten hervor den Ton, und will in jene alte Unschuld zurück stürmen und das Paradies wieder erobern. Leo, und vielleicht Marcello, sowie viele andere, charakterisieren diese Epoche. An diese schon mehr leidenschaftliche Kunst schlossen sich nachher die weltlichen Musiker. Drittens, kann die geistliche Musik ganz wie ein Kind spielen und tändeln, arglos in der Süßigkeit der Töne wühlen und plätschern, und auf gelinde Weise Freude und Schmerz vermischt in den lieblichsten Melodieen ausgießen. Der oft von den Gelehrteren verkannte Pergolese scheint mir hierin das Höchste erreicht zu haben, den seine Nachahmer wohl ebensowenig verstanden, als Corregio von denen gefaßt wurde, die sich nach ihm bilden wollten."

Tiek zunächst kam der edle, kunstbegeisterte Thibaut mit seiner epochemachenden Schrift „über die Reinheit der Tonkunst", 1825. Es dauerte aber noch fast ein halbes Jahrhundert, ehe die Cäcilienvereine mit ungebrochenem Mute der Überzeugung die reinigende Reform der Kirchenmusik praktisch ins Werk setzten. In Graz begann es erst anfangs der siebziger Jahre zu dämmern.

Kehren wir zur Schilderung der Chorverhältnisse unter den Jesuiten zurück:

Die guten Patres ahnten wohl kaum das Erniedrigende jener Musik, durch welche sie in frommer Selbsttäuschung Andacht und Ehrfurcht erhöhen wollten; man wußte und kannte es eben nicht besser, und der liebe Gott mußte wohlgefällig mit den festlich rauschenden Trompetenklängen, den virtuosen Violinpassagen, den zierlichen Trillern und wohlklingenden Koloraturen der braven, musikbeflissenen Ferdinandeer verlieb nehmen. Besonders die Trompeten und Pauken wurden nicht gespart; sie hatten bis in die siebziger Jahre dieses Jahrhunderts hinein die wichtige Aufgabe mit den „Entraden", den Introitus zu ersetzen und (wie passend! — ! — !) die Intonationen des Gloria, Credo, Sanctus, Ite missa est und Te Deum unter einem Heidenspektakel zu begleiten.[1]) Selbst die Kanonen des Schloßberges beteiligten sich an der Verherrlichung der Kirchenfeste; sie wurden nicht nur bei den Prozessionen und bei der Auferstehung, sondern selbst in der Christnacht gelöst, wofür die Jesuiten jährlich 14 fl. 16 kr. bezahlen mußten.[2])

Die Stellung und das Wirken des Regens Chori bei den Jesuiten ist nicht mehr sicher fest zu stellen; war er nur der administrative Leiter des Chores? war er auch dessen künstlerische Seele und Dirigent?

[1]) Gehört im Stephansdome und in der Hofkirche in Wien heute noch zu einem „unantastbar heiligen Ceremoniell".

[2]) Statthaltereiarchiv, Oktober 1773, 219½. Fasc. 199.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wir erfahren wohl, daß sein Wirken ein unentgeltliches Ehrenamt war, aber es fehlte nicht an aufmunternden Trinkgeldern. In dem schon erwähnten „Rapulare" sind dieselben von 1768—1770 verzeichnet:

Zu Anfang des Jahres . .	4	fl.	12 kr.
„Ad diem nominis Regens Chori"	2	„	— „
„Ad Pascha regens Chori" .	4	„	10 „
„Ad finem anni" . . .	4	„	10 „

Als anläßlich der Aufhebung des Jesuitenordens zur Neubesetzung des Chores an den Religionsfond herangetreten wird, schlägt der in diesen Dingen gewiß erfahrene Subdirektor Dr. Ignaz Mayrhoffer[1]) eine Jahresremuneration von 30 fl. vor.

Die Jesuiten haben sich jedenfalls mit großen Plänen in Betreff ihrer Chormusik beschäftiget, denn sie ließen 1770 bis 1771 den ganzen Musikchor neu herrichten und eine Orgel vom berühmten Orgelbauer und Jesuiten-Laienbruder Thomas Schwarz erbauen.

Im Grazer Dome stehen zwei Orgeln, eine größere am Musikchore mit 26 klingenden Stimmen auf zwei Manuale und ein Pedal verteilt, und eine kleinere mit nur einem Manual und Pedal vorne im Presbyterium auf der Epistelseite. Letztere ist hauptsächlich zum Begleiten des Choralgesanges beim Kapitelamte bestimmt. Sie stand ursprünglich in der Trinitarier- jetzt Pfarrkirche in der Karlau und wurde nach Auflösung dieses Ordens an die Hof- und Domkirche abgegeben.[2])

Diese Orgel ist heute, obwohl sie erst 1882 durch den Grazer Orgelbauer Karl Billich gänzlich umgebaut worden ist, fast unbrauchbar geworden. Den Bemühungen des gegenwärtigen Domcustos, Hochwürden Herrn Prälaten Karlon und des Regens chori Johann Wibl ist es gelungen, die Regierung zur Bewilligung eines Betrages von 3000 fl. zu vermögen, um welchen beim hiesigen talentvollen Orgelbauer Konrad Hopferwieser eine neue Orgel mit 2 Manualen zu je 54 Tönen und einem Pedal von 27 Tasten, zusammen 13 klingenden Stimmen (Kegelladen mit Röhrenpneumatik) bestellt wurde, welche im Frühjahre 1900 auf der rechtsseitigen Empore des Presbyteriums zur Aufstellung kommen wird.

Der Erbauer der größeren Orgel, Thomas Schwarz, ein Böhme von Geburt, war Laienbruder im Jesuitenorden und galt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts als einer der besten Orgelbauer. Von ihm sind die große Orgel der St. Nikolauskirche in Prag mit 44 Registern und die Orgel in der Jesuitenkirche zu Maria-Schein. Er soll in den siebziger Jahren gestorben sein.[1]) Es gibt übrigens noch einen Orgelbauer, der Jesuitenfrater war und Jakob Schwarz hieß; von ihm stammt die Orgel in der Jesuitenkirche zu Glogau, 1734. Derselbe ist jedoch schon vor den siebziger Jahren gestorben,[2]) steht also dem Neubaue der Domorgel ferne. Das Baujahr derselben erfahren wir aus dem schon citierten Rapulare. Dort finden wir, daß vom Jahre 1768 bis 1770 große Adaptierungsarbeiten im Innern der Domkirche vorgenommen worden sind. Unter anderem lesen wir unter der Rubrik „Paramenta":

„in chorum musicorum inovatum .	200	fl.
Fabro lignario	51	„
Fabro ferrario	30	„
Organario pro novo Organo erecto de contractu dimidium solutum .	900	„
Sculptori pro ornando organo ac choro ex contractu dimidium solutum	200	„

Also ist unsere Orgel bereits 1770 zur Hälfte mit Summa 1100 bezahlt worden, kostete also im ganzen 2200 fl. Ob sie noch im selben Jahre fertig geworden ist, kann ich aus dem Rapulare, und da jegliche Akten hierüber fehlen, nicht bestimmen. Eine wertvolle Notiz über den Bau der größeren Domorgel findet sich in einer Eingabe des Regens chori Paul Leitner vom Jahre 1818,[3]) in welcher er um die Bewilligung einer gründlichen Reparatur der Orgel bittet, die damals schon sehr verwahrlost gewesen sein muß. Er schreibt: „An der Orgel der hiesigen k. k. Hof- und Domkirche war nicht einmal die gehörige Stimmung vollendet, als der rühmlichst be-

[1]) Statthaltereiarchiv, Oktober 1773, 219½. Fasc. 199.

[2]) Diözesanarchiv; Hofdekret vom 25. Oktober 1784.

[1]) Siehe Riegger, „Materialien zur Statistik Böhmens", Prag 1787—93, VII. Heft, p. 109—112.

[2]) Siehe Wurzbach, Künstlerlexikon, 32. Band, p. 223.

[3]) Diözesanarchiv XLVII.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kannte Verfertiger derselben, Herr Schwarz, starb."

Das stimmt mit den uns bekannten Daten über Thomas Schwarz. Damals legten zwei Orgelbauer einen Kostenüberschlag zur gründlichen Reinigung und Stimmung, der Eingabe Leitner's bei: Michael Wierer mit 360 fl., Karl Schell 225 fl. Natürlich nahm die Regierung das billigere Angebot an. Aus dieser Eingabe erfahren wir, daß die Orgel damals auf 2 Manualen und 1 Pedale, 22 klingende Stimmen und 1080 Pfeifen gehabt habe.[1]) Im Jahre 1844 wurde die Orgel durch den Grazer Orgelbauer Joseph Kainz gänzlich umgebaut und erhielt nunmehr 26 klingende Stimmen. (Einen Bericht hierüber siehe in der allgemeinen Wiener Musikzeitung vom Jahre 1844, Nro. 100, p. 397.)

III. Die Chormusik unter den Bischöfen von Seckau 1773—1884.

Erste Periode: Der Einfluß der instrumentalen Wiener Schule überwiegt; der Regens Chori ist lediglich administrativer Verwalter des Chores.

Im Jahre 1773 erfolgte die Auflösung des Jesuitenordens, und fast gleichzeitig machte Kaiser Josephs Anordnung, den Gottesdienst in Bezug auf große Festlichkeiten einzuschränken, der äußeren Prachtentfaltung der Kirchenmusik ein Ende. Leider stammen aus jener Zeit und derselben Anordnung, die auch den Volksgesang in deutscher Sprache befahl, die meisten jener zopfigen „Meßlieder", wie das berüchtigte „deutsche Amt" von Michael Haydn und das lederne „Wir werfen uns darnieder".[2])

Die Ägydiuskirche gelangt nunmehr in die gänzliche Verwaltung des Staates, sie wurde Religionsfondkirche. Nun hieß es sparen, und die Quellen zur Geschichte unseres Chores bestehen von nun an zum großen Teile aus Bitten und Eingaben um Bewilligung der nötigen Mittel von seiten der Kirchenverwaltung und aus Ermahnungen zur äußersten Sparsamkeit und „weisesten Einschränkung" von seiten der hohen Landesregierung. Im Januar 1774 wird über Vorschlag des Subdirektors Dr. Ignaz Mayrhoffer von der kaiserlichen Kommission der Exjesuit Anton Hinterberger zum Regens Chori bestellt, welcher dieses Amt bereits unter den Jesuiten seit drei Jahren „mit ausnehmendem Eifer" besorgt hatte.[1]) Dieser Anton Hinterberger ist geboren zu Karlsbad in Böhmen am 7. Dezember 1747, war bei der Aufhebung des Ordens Hörer der Theologie, später Weltpriester. Er versuchte sich auch als Dichter und veröffentlichte 1794 eine „Apologie des Adels, gesungen von der bürgerlichen Muse, und dem Freunde der Wahrheit gewidmet".[2]) In seinem Eifer für die Kirchenmusik erlahmte er jedoch sehr bald, teils wegen Kränklichkeit, teils wegen widerwärtiger Privatverhältnisse, denn schon am 24. November 1775[3]) berichtet über ihn Dr. Ignaz Mayrhoffer, daß sein, des Hinterberger Ansuchen, um eine Remuneration zur Verbesserung der Orgel und anderer Instrumente, sowie zur Herbeischaffung neuer Musikalien nicht berücksichtigenswert sei, da es unglaublich erscheine, daß schon drei Jahre nach der vollständigen „Neuerrichtung" des Chores und der Orgel (beides wurde zwischen 1770—1771 bewerkstelligt) solche Ausgaben nötig wären. Hinterberger habe ohnehin 5—6 Dukaten Remuneration, Krankheit und „andere Lebensumstände" brächten ihn vielmehr dahin, daß er den Chor vernachlässige. Und in der That bittet Hinterberger bereits im Dezember desselben Jahres um seine Entlassung, worauf der Exjesuit Johann B.

[1]) Dr. A. Schnerich hat im „Kirchenschmuck", Nro. 8, des Jahres 1896 einen lesenswerten Aufsatz geschrieben: „Die Emporeanlagen in der Grazer Domkirche." Was er dort über den mutmaßlichen Erbauer der Domorgel, Antonio Remi, dem Erbauer der fast gleichzeitig entstandenen Orgel des Stiftes Rein, sagt, glaube ich durch obige Zeilen richtig gestellt zu haben.

[2]) Man verzeihe mir den harten Ausdruck „berüchtigt". Wer nur einigermaßen die keusche Hoheit und überzeugende Kraft des echten, alten deutschen Kirchenliedes kennt, der muß in Entrüstung geraten, wenn deutsch sein wollende Männer uns zumuten, durch solche kirchenmusikalische Karrikaturen den deutschen Volksgesang in der Kirche bewahren zu sollen. Vor Michael Haydn übrigens habe ich trotzdem die größte Hochachtung; er hat in vielen seiner Motetten den echten Ton andachtsvollen Ernstes viel glücklicher getroffen, als sein berühmterer Bruder Joseph.

[1]) Diözesanarchiv.

[2]) Peinlich, Gymn.-Programm 1872, p. 26.

[3]) Statthaltereiarchiv 101, Fasc. 199.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Raicic, bisher Bibliothekar, zum Regens Chori bestimmt wird.[1])

Schon zwei Jahre vor der Übertragung des Kapitels nach Graz wird wegen Besetzung der Chorstellen mit der Landesregierung und dem Bischofe verhandelt, und im September 1784[2]) werden bereits die Chorvikare, die Choralisten und der Organist namhaft gemacht.

Chorvikare sind:

1. Venantius Schmutterer, Ex-Trinitarier.
2. Chrysologus Naderer, } Ex-Augustiner.
3. Godefridus Wallach, }

Ersterer wird Regens Chori, und seitdem ist es üblich gewesen, daß dieses Amt immer an eine der Chorvikarstellen gebunden ist.

Choralisten sind:

1. Anton Plattnig.
2. Johann Paul Böler.
3. Anton Bursigg.
4. Karl Schwandner.

Organist:
Anton Heller.

Im Jahre 1786, also bei der Erhebung der Ägydiuskirche zur Kathedrale, wird zum Choralisten Michel Prix ernannt, der 1806, also nach zwanzig Jahren noch immer mit großem Eifer thätig ist und nach dem Tode Schmutterers sowohl den Regens Chori als auch den gleichfalls erledigten Organistendienst vertreten hatte, wofür er besonders belobt worden ist; ein Jahr darauf, 1807 ist er gestorben. Nach Schmutterer war bis 1811 Leopold Moscon Regens Chori; derselbe wird dann Pfarrer am Graben und stirbt am 13. Dezember 1820 zu Windisch-Feistritz. Nachrichten über bemerkenswerte Ereignisse, Aufführungen u. s. w. aus dieser ersten Zeit fehlen ganz, nur vom Jahre 1791 wird uns berichtet, daß zur Totenfeier für Kaiser Leopold II. im Dome ein Requiem von Hysel aufgeführt worden ist. Franz Eduard Hysel nimmt in der Musikgeschichte von Graz eine hervorragende Stelle ein; er ist geboren 1766 zu Hengsberg bei Wildon, erhielt an letzterem Orte seine erste musikalische Bildung durch den dortigen Schulmeister und Organisten. Später kam er nach Graz, wo er sich bald einen großen Ruf als Violin- und Klavierspieler erwarb. Auch am Harmonium (und auf der Orgel? —) war er ein Virtuose. 1813—1818 war er Theaterdirektor, 1818 bis 1820 Theater-Kapellmeister. Von da an wirkte er lediglich als hochgeschätzter und vielbegehrter Lehrer bis zu seinem Tode am 1. September 1841. Er hat vieles, darunter auch für die Kirche komponiert und dürfte gewiß zum Domchore in naher Beziehung gestanden sein.

Die erste Dotation für den Kirchenchor konnte ich nicht genau festsetzen, da der Regens Chori bei allen größeren Anschaffungen Eingaben an die Regierung machen mußte.

Folgende übersichtliche Darstellung möge genügen.

Es betrugen die Chordotationen mit Ministerialerlaß vom

	auf Musikalien	dem Regens Chori
8/1. 1840	500 fl., 20 fl.	50 fl.
24/9. 1856; Z. 1407,	630 fl., 50	50 „
21/5. 1877; Z. 5112,	730 fl., —	50 „
24/5. 1891; Z. 15783,	1200 fl. —	50 „

Also 50 fl. bezieht der Regens Chori für seine Mühe; da ist es allerdings mehr als zutreffend, dieses Amt als ein „Ehrenamt" zu bezeichnen.

So lange der Regens Chori nur der administrative Leiter des Chores war, mochte dies bei hochgespannter Bescheidenheit noch hingehen, aber seit 1884, wo mit Dr. Weiß der Regens Chori die vollen Pflichten, die große und die ganze Zeit in Anspruch nehmende Thätigkeit eines Domkapellmeisters übernommen hat, ist diese „Entlohnung" gewiß ein Unicum, das angenagelt zu werden verdient. Vor 1884 hat es keine oder nur wenig Proben und diese nur mit den Sängern und Sängerinnen gegeben; sie wurden jedoch nicht vom Regens Chori, sondern vor 1837 vom Choralisten Liebenwein und dann vom Organisten Ludwig Karl Seydler abgehalten. Die Instrumentalämter dirigierte der erste Violinspieler von seinem Pulte aus; Partitur hatte er keine, nur in seiner Stimme waren hie und da die wichtigsten Einsätze notiert. Der Organist spielte bezifferten Baß.

Da das älteste ausführliche Noten-Inventar erst 1832 durch Iberer angelegt worden ist und nur bis 1820 zurückreicht, läßt sich über die zwei ersten Jahrzehnte wenig sagen.

[1]) Statthaltereiarchiv, Februar 1776, Nro. 7, Fasc. 199.

[2]) Statthaltereiarchiv 19317; 33.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Moscon hatte sich in einer Eingabe an die Regierung mit der Bitte gewendet, dieselbe möge nach dem Beispiele der Kathedralkirche zu Göß auch für Graz die Anstellung von Sängerknaben bewilligen. Mit Hofkammer-Dekret vom 4. August 1808 erfolgte die Anweisung von 102 fl. Da bisher bereits 48 fl. für Sängerknaben in's Budget eingestellt gewesen sind, so betrug die verfügbare Summe 150 fl., und wurden also zwei Sängerknaben mit je 75 fl. Remuneration angestellt. Dieselben mußten taugliche, stimmbegabte Studierende sein und hatten an Sonn- und Festtagen die Vor- und Nach-Vespern, das Hochamt, die Litanei und die Terz, sowie die Prozessions- und Karwochen-Zeremonien zu singen. Mit Verlust ihrer Stimme wurde ihr Gehalt eingestellt. Bis zum Jahre 1814 finden wir je einen Diskantisten und einen Altisten verzeichnet; sie heißen:

	Diskantist.	Altist.
1809.	Georg Altenburger	Michael Herzüch
1810.	do.	do.
1811.	do.	Josef Liebenwein
1812.	do.	do.
1813.	do.	Simon Hauser
1814.	do.	do.

Michael Herzüch muß ein großer Musikfreund gewesen sein, wir begegnen ihm im Jahre 1815 unter den Gründern des steiermärkischen Musikvereines.

Auf Moscon wurde Martin Schuller, und auf diesen 1814 Paul Leitner Regens Chori, welcher bis 1821 im Amte verblieben ist. Wie schlecht es damals mit den Noten bestellt gewesen sein mußte, zeigt eine Eingabe vom Jahre 1814.[1])

Leitner bittet in derselben, man möge ihm den Betrag von 380 fl. bewilligen, damit er „die herrliche Sammlung von Kirchenmusikalien" eines gewissen Herrn Million, eines Mautbeamten, ankaufen könne. Dieser Million war ein großer Kunstfreund und hatte seine Musikaliensammlung bisher dem Domchore stets leihweise überlassen. Auch von einem Dr. Löbb wurden Messen entliehen. Seit zwölf Jahren, klagt Leitner, sind keine Musikalien mehr angeschafft worden. Die 380 fl. sind nicht bewilligt worden (und so haben wir leider keinen Einblick in die „herrliche Sammlung von Kirchenmusikalien" des Herrn Million erhalten.

[1]) Diözesanarchiv

Unter Leitner ist der Chor gut besetzt: Orgel, 2 Violone, 2 Cello, 8 Violinen, 2 Viola, 2 Höben (Oboen), 2 Flöten, 2 Klarinette, 2 Hörner, 2 Fagotte, 3 Trompeten, 1 Pauke; 4 Solo-Gesangskräfte, 12 Chorstimmen. Außer den Choralisten sind 1819 zwei Sängerinnen mit Jahresgehalt angestellt: Anna Winter und Elise Kratky (an Stelle der Sängerknaben?).

Unter Leitner wird die Orgel am Musikchore gründlich repariert, 1818. (Siehe p. 36.)

War das Musikleben in Graz schon zu Anfang des Jahrhunderts ein reges, — — Graz besaß eine gute Oper, und die Konzerte brachten das Neueste; selbst Beethoven stand in Beziehungen zu Graz[1]) — so brachte die 1815 erfolgte Gründung des steiermärkischen Musikvereines ein neues befruchtendes Element in dasselbe. Die Anregung zur Gründung ist von einem Priester, dem Curaten der Stadtpfarre, Johann Farbmann, ausgegangen, welcher sich mit dreißig Akademikern verbunden hat, jeden Dienstag und Donnerstag von 5—7 Uhr abends musikalische Übungen abzuhalten.[2])

Das rasche Emporblühen des Musikvereines blieb nicht ohne Einfluß auf die Kirchenmusik, und bald finden wir ihn in engen Beziehungen mit dem Domchore, dessen Choralisten wir als seine Lehrer, so Johann Weckerle von 1819—1821 für Gesang und Violon, Leopold Fausky 1821 bis 1822 für Gesang und Kaspar Liebenwein 1822—1831 für Violon und Oboe und dessen Organisten Ludwig Karl Seydler wir von 1844—1847 als Musikalien-Inspektor antreffen.

Im Jahre 1820 trat der Regens Chori Daniel Wasser an den Musikverein mit dem Ansuchen heran, derselbe möge die Schüler seiner Gesangschule (Lehrer Johann Hiller 1819—1836) gegen Gewährung kleiner Stipendien am Kirchenchore mitwirken

[1]) Die Frau des Dr. Karl Pachler, des Besitzers des Hallerschlössels am Fuße des Ruckerlberges, Maria Leopoldine, geborene Koschak, eine Wienerin, hatte daselbst als ausgezeichnete Klavierspielerin gegolten und mit Beethoven in freundschaftlichsten Beziehungen gestanden. 1827 war Beethoven nach Graz geladen, jedoch durch seine Todkrankheit am Kommen verhindert. An seiner Statt kam Schubert, welcher mehrere Wochen im Hallerschlössel weilte.

[2]) Bischoff, Chronik des steiermärkischen Musikvereines 9.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lassen, was von seiten des Vereines bereitwilligst zugestanden worden ist. Aber auch der gesamte Verein mit seinem Orchester beteiligte sich häufig an der Kirchenmusik am Domchore. Regelmäßig wurde im November in Dome eine Cäcilienfeier begangen; hiebei wurde 1820 Haydn's D-moll-Messe unter Haag's Leitung aufgeführt. Zum Requiem für den Fürsten Karl Schwarzenberg führte man Mozarts Requiem auf. Bald sollte der Regens Chori Daniel Wasser Göthes Worte fühlen: „Weh! die Geister, die ich rief, werd' ich nun nicht los!" — Die sich häufenden Aufführungen haben nämlich zu argen Unannehmlichkeiten geführt, und Daniel Wasser sah sich gezwungen, in einer Eingabe an das Ordinariat vom 16. Juli 1822[1]) um förmlichen Schutz von dem Musikvereine zu bitten; die in vieler Hinsicht charakteristische Eingabe bringen wir ganz:

„Hochwürdigstes Ordinariat!

Unterzeichneter bittet unterthänigst ein hochwürdigstes Ordinariat um Fernhaltung des Musikvereines von kirchlichen Produktionen wenigstens in der Hauptkirche, in der K. K. Hof- und Domkirche, entweder durch schriftliche Äußerung an denselben oder auf was immer für eine dem weisen Ermessen des hochwürdigsten Ordinariates gefällige Weise, aus diesen Gründen:

1. Hat der Unterzeichnete bloß wegen Erhaltung der äußeren Anständigkeit und Ehrerbietigkeit in der Kirche manche gute Musiker von seinem Chore entfernt; der Musikverein aber bringt bei seinen Produktionen nicht nur diese mit, sondern auch eine Menge leichtsinniger Studenten und beifallslustiger Sängerinnen und aufgeblasener Künstler. Wie soll bei solchen Mitgliedern Anstand, viel weniger Andacht zu hoffen sein? Leider wird man davon überzeugt, wenn man ihr Treiben beobachtet.

2. Wollen die Mitglieder des Musikvereines vorzüglich bei höheren Feierlichkeiten musizieren, künden es sogar in den Zeitungsblättern an; wer erkennt hier nicht ihre Absicht, die da ist, sich hören zu lassen, Beifall zu erlangen! Daher werden auch die gefälligsten neueren Kompositionen produziert, die, wenn nicht in den Tanzsaal, doch gewiß in das Opernhaus versetzen. Freilich versammeln sich viele Zuhörer, die sich aber, den Rücken zum Hochwürdigsten wendend, nur um die Musik bekümmern; selbst die Besseren werden durch solche Musik nicht zur Andacht gestimmt, sondern davon abgezogen.

3. Was läßt dann erst ihre Unkenntnis der kirchlichen Ordnung für neue Mißgriffe befürchten! Ein Beispiel davon jener Fall, wo in einer Oktav von dem Musikvereine zu einem weißen Amte ein Requiem produziert wurde.

4. Bei öfteren Produktionen des Musikvereines könnte umsomehr der höheren Stelle der Gedanke wieder kommen, die Kirchenmusik in der Dompfarre von demselben gewöhnlich besorgen zu lassen, um dem öffentlichen Fonde die Auslagen zu ersparen.

5. Aus diesen Gründen hat Unterzeichneter auf verschiedene Art dem Musikvereine es fühlen lassen, und schriftlich demselben es angedeutet, daß er desselben Eindringen bei kirchlichen Funktionen in keinem Falle zugebe. Es hofft daher Unterzeichneter auf die Unterstützung von seiten des hochwürdigsten Ordinariates, um vereint diesem Unfuge zu begegnen.

Graz den 16. Juli 1822."

Das Ordinariat nahm anerkennend den Eifer des Regens Chori zur Kenntnis und verspricht in vorkommenden Fällen „die Zudringlichkeit des Musikvereines abzuwehren". Wie köstlich: ein Requiem bei einem weißen Amte! Das ist allerdings stark. Was Daniel Wasser in Punkt 1 und 2 sagt, ist eine vortreffliche Momentaufnahme von Mißständen, welche auf manchem Kirchenchore, (in Wien auf den meisten sogar) noch heute immer üppig fortwuchern. Rührend naiv, aber nur zu sehr wahrscheinlich ist seine Befürchtung, die Regierung möchte in Anbetracht des unentgeltlichen Mitwirkens des Musikvereines die Chordotation für die Domkirche reduzieren.

Übrigens scheinen die gerügten Übelstände abgestellt worden zu sein, denn wir treffen den Musikverein auch fürderhin noch oft auf dem Domchore, so 1823, wo er für Papst Pius VII. am 25. September das Mozart'sche Requiem zur Aufführung bringt.

Der Musikverein war es auch, dem wir die erste Anregung zum Unterrichte der Präparanden im Orgelspiele und Generalbasse

[1]) Diözesanarchiv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verdanken. Der damalige Normalschul-Direktor Franz Begutter, zugleich Ausschußmitglied des Musikvereines, hatte schon 1820 den Vorschlag auf Errichtung eines solchen Lehrkurses gemacht; das Ordinariat und die Regierung gingen jedoch damals darauf nicht ein.[1]) Franz Begutter, welcher dem Musikvereine die Räume der Normalschule für seine Schüler überlassen hatte, ließ jedoch nicht ab, unterrichtete selbst privatim Präparanden in allgemeiner Musiklehre, Generalbaßspiel und Violinspiel, und 1830 kam es endlich zur Eröffnung der Schule für Generalbaß und Chorgesang, und zwar für Präparanden in dreimonatlichen Kursen. Schon einige Zeit früher hatte das Ordinariat auf eigene Kosten in den Lokalitäten der Musikvereinsschule einen Generalbaß-Kurs errichtet, dessen Lehrer August Duck war (bekannt durch sein Kirchenliederbuch). Nun erklärte sich das Ordinariat bereit, dem Musikvereine für die gänzliche Übernahme dieses Unterrichtes 2000 fl. C.-M. zu zahlen. Duck erhielt eine erhöhte Remuneration, und die Kurse wurden organisiert.

Auf den Regens Chori Daniel Wasser folgte Matthäus Iberer 1832—1839, auf diesen Mathias Leobner, ein vorzüglicher Klarinettbläser und durch seine persönliche Liebenswürdigkeit überall hochgeachteter Mann. Er war auch als Musikvereins-Ausschuß thätig. 1845 kam er als Pfarrer nach Gnas, wo er hochbetagt und hochgeehrt starb. Auf Leobner folgten Franz Scheucher, hierauf 1845—1857 Josef März, 1857—1860 Franz Legwarth und 1860 bis 1868 Franz Größlinger.

Matthäus Iberer war ein energischer Mann und scheint nach einigen Notizen in seinem Inventare gute Grundsätze über Kirchenmusik gehabt zu haben.

Unter März müssen sich die Verhältnisse bedenklich verschlechtert haben, denn dieser, ein vorzüglicher Sänger und ausgezeichneter, gemütvoller Charakter (er starb als Dechant zu Pöllau) hatte wiederholt Anlaß zu ernsten Klagen.

Am 9. August 1851 legt er dem Ordinariate eine Denkschrift vor[2]), in welcher er beantragt, „die Choralisten successive aussterben zu lassen und in Zukunft durch die Alumnen des Priesterhauses, denen durch die ersparten Besoldungen ein ausgebreiteterer Gesangsunterricht prokuriert werden könnte, den Chorgesang (offenbar bei den Choralämtern und Vespern) vortragen zu lassen. Die weltlichen Choralisten werden immer nur seelenlose Mietlinge bleiben." Sehr unzufrieden äußert er sich über die große Unsicherheit im Treffen derselben, „welche mit Ausnahme des Puchas (Johann Watzeck und Ferdinand Scholz) keine Antiphon vom Blatte zu treffen vermögen." Überhaupt solle man darauf sehen, daß den Alumnen ein besserer Gesangsunterricht zutheil würde. (Ihr trefflicher langjähriger Lehrer, der Choralist Kaspar Liebenwein war 1851 gestorben.) Den Unterricht erteilte damals ein Geistlicher, Gargitter, der selbst nicht singen konnte! —! —! —

Als Josef März 1856 als Dechant nach Pöllau übersetzt wurde, fühlte er sich berufen, um seinem Nachfolger die Wege zu ebnen, abermals eine Denkschrift an das Ordinariat zu richten, in welcher er die armseligen Verhältnisse des Domchores schildert. Früher erhielten die Musiker 20 bis 24 kr., jetzt wollten sie 30 kr., 40 kr., ja die Solisten sogar einen Gulden. Die Folge davon war die Erhöhung des Chorpauschales vom 24./9. 1856, Z. 1407 auf 630 fl. Seit dieser Zeit wurden den Musikern 52 kr. ausbezahlt. Die Solosänger und -Sängerinnen erhielten bis vor kurzem 60 und 70 kr. und der dirigierende erste Violinspieler 1 fl.

Die Aufführnngen dieser Zeit scheinen einen sehr konzertanten Charakter gehabt zu haben; wiederholt sangen am Chore hervorragende Mitglieder der Bühne, Sopran: Fräulein Sitha, Alt: Frl. Janda und Frl. Schmid. Seit dem Jahre 1836 war am Chore Franz Alexander Hoffmann als erster Violinspieler thätig. Später, bereits unter März wurde er der alleinige Dirigent aller Hochämter. Obwohl er kein eigentlicher Kirchenmusiker war, leitete ihn doch sein künstlerisches Feingefühl (und Hoffmann war eine durch und durch vornehme Künstlernatur), stets das Richtige zu treffen und allzuweltliche Stellen durch maßvolles Tempo und Ruhe des Vortrages zu mildern.

Einigen Einblick in das Repertoire in der Zeit der Regens Chori Wasser, Iberer, Leobner und März gestatten die von Matthäus Iberer 1832 und Mathias Leobner 1844 angelegten Inventare:

[1]) Bischoff, Chronik des M.-V. p. 48, p. 90.
[2]) Ordinariatsarchiv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Inventar von B. Iberer, 29./10. 1832.

Messen:

Josef Haydn	9
Michel Haydn	16
W. A. Mozart	9
Leopold Mozart	2
Josef Eybler	9
Beethoven, c-dur	1
Cherubini, c-dur, f-dur	2
C. M. Weber, g-dur	1
Neukomm	1
Hummel, b-dur, es-dur	2
Reissiger, es-dur	1
Hahn, es-dur	1
Mehul, as-dur	1
Vogler, Pastorale	1
Diabelli, Pastorale	1
Gänsbacher	1
Schnabel	2
Seyfried	4

Requiem:

W. A. Mozart	1
M. Haydn	1
Gänsbacher	1
Ferdinand Schubert	1
Preindl	1
Stadler	1
Hüttenbrenner	1

Gradualien und Offertorien:

Michel Haydn
Jos. Haydn
Mozart
Beethoven (arrangiert von Hysel)
Cherubini
Eybler
Preindl.

Alle Messen, Requiem und Einlagen sind instrumentiert; a capella-Messen und selbst solche mit Orgelbegleitung allein fehlen vollständig. Auch die Vespern sind durchwegs instrumental; Mozart, M. Haydn, Schiedermeyer, Schmid sind die Autoren. Die Litaneien sind von den gleichen Komponisten.

Interessant sind die Bemerkungen, welche Iberer hie und da in seinen Katalog einstreut; sie zeigen, daß es ihm an gutem Geschmacke nicht gefehlt hätte, wenn nicht die Verhältnisse stärker als er gewesen wären. So steht, um nur einige Beispiele herauszugreifen, bei Beethoven's C-Messe: „Einzig, herrlich, ein wahrer Genuß nur zu sehen, daß feste Sänger seyn!" und neben Cherubini's: o salutaris hostia: „Ein himmlischer, seraphischer Chor ohne irgend eine Bravourarie!" Hingegen mag Iberer Michael Haydn nicht leiden: „Ich verstehe ihn nicht," gesteht er. Bei Weber's Messe gefällt ihm nicht, daß „der Freischütz zu viel herausguckt". Scharf äußert er sich über Hüttenbrenner's Requiem: „Heißt gar nichts, nicht ein Funke von einem Kirchenstil!" — Dieses Requiem wurde um 1825 komponiert und in diesem Jahre zum ersten Male, am 2. April 1835 bereits zum vierten Male im Dome aufgeführt.[1])

Hüttenbrenner hat noch ein Requiem in C-moll komponiert, Februar 1840, welches jedoch, abgesehen von den üblichen Konzessionen an den Zopf der damaligen Zeit, eine immerhin schöne Komposition zu nennen ist. Es ist noch heute samt Stimmen und Partitur im Archive erhalten und mit 4 Stimmen, 2 Violinen, 2 Viola, 1 Cello, 1 Violon, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 1 Trompete, 3 Posaunen, Pauken und Orgelbaß besetzt. Es wurde im Dome unter Leobner am 2. März 1842, Dirigent Theater-Kapellmeister Ott, aufgeführt. Im Archiv besitzt die Domkirche auch eine Messe von Hüttenbrenner in Es-dur für 4 Stimmen, 2 Violinen, Viola, Cello, Violon, Orgel, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune und Pauken. Hüttenbrenner, geboren 13. Oktober 1794 in Graz, gestorben 5. Juni 1868 war bekanntlich ein Schüler Beethoven's und intimer Freund Schubert's. Seine Symphonieen sind hochachtbare Arbeiten und zeigen von verständnisvoller, wirksamer Behandlung der Instrumente. Einige Zeit nach dem Tode Hüttenbrenner's wurde sein großes (c-moll) Requiem unter der Leitung von Herrn Dr. Hans Weiß von Ostborn im Dome nochmals aufgeführt.

Auch vom bekannten damaligen Theater-Kapellmeister Rafael besitzt der Domchor eine Messe in c-dur für 4 Stimmen und großes Orchester, Orgel obligat.

In der Zeit von 1823—1844, also unter Iberer und Leobner scheint das Repertoire nicht viel bereichert worden zu sein, wenigstens in Bezug auf Messen. Folgende sind hinzugekommen:

Drobisch — d dur, f-dur	2
Eybler — c-, g-, b-, d-moll	4
Hummel — d	1

[1]) Siehe „Aufmerksamer", Nro. 43, 1835.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schubert — c, b 2
Lindpaintner — es 1
Weber — es 1
Hahn — c 1
Elsner — e 1
nebst Messen von Kempter und L. Karl Seydler.

Unter Franz Größlinger blieben die Chorverhältnisse ziemlich gleich; das Hauptgewicht wurde auf die Instrumentalmessen mit kunstvollen Soloeinlagen gelegt, und die Aufführungen erfreuten sich einer großen Beliebtheit. Mehrere hervorragende Sängerinnen und Sänger wurden für die Solos herangezogen, wir nennen die Opernsängerin Molnar, ferners Therese Bohr, langjähriges und eifriges Chormitglied, Constanze Archer, eine ungemein stimmbegabte, ausdrucksvolle Sängerin (starb als Opernsängerin in Amerika), die Sopranistinnen Emma Groß, Anna und Maria Kovacz, die Altistinnen Zeidler, Muschalowitz, Filomena Spernbauer und Fanny Schneeweiß, die Tenöre Dr. Franz Schlechta, Neubauer (starb als Sänger des Domchores in Salzburg), Rzehak und den trefflichen Choralisten Kajetan Stückler.[1])

Ein ganz außerordentlich begabter Tenorist war Dr. Franz Schlechta; derselbe hat sich später durch viele Jahre hindurch als Chormeister des Akademischen Gesangvereines durch die mustergültigen Aufführungen klassischer Werke, wie der missa solemnis von Beethoven, ein hohes Verdienst um das Musikleben unserer Stadt erworben.[2])

Von den genannten Sängerinnen hat sich ganz besonders um die Grazer Kirchenchöre Fanny Schneeweiß verdient gemacht. Geboren am 17. Februar 1839, lernte sie singen an der Schule des steiermärkischen Musikvereines, wo Genser und Netzer ihre Lehrer waren. Ihre Thätigkeit als Kirchensängerin begann sie 1858 in der Franziskanerkirche; Von 1863 bis 1898, also durch volle fünfunddreißig Jahre, gehörte sie dem Domchore an, auf dem sie unter vier Regens Chori mit unermüdlichem Fleiß und künstlerischer Tüchtigkeit gewirkt hat.

Unter dem Regens Chori Karl Radler, geb. zu Grafendorf am 11. November 1835, gegenwärtig Fürstbischöflicher Geistlicher Rat und Pfarrer am Graben in Graz, haben sich die Personalverhältnisse des Gesangschores wesentlich verändert; Sopran sangen: Emma Groß, Camilla Orasch, Adele Dölzer und Frau Roth. Haidter (heute noch ein eifriges Chormitglied), später Ludmilla Kiebacher und Maria Jirasek (heute tüchtige Opernsängerin), Alt: neben Fräulein Schneeweiß die Damen Hochenegg, Kunz und Hohensinger, Tenor: Dr. Großbauer und Fritz Purgleitner, letzterer langjähriges Mitglied des Männergesangvereines und seinerzeit einer der besten Tenöre unserer Stadt, ein Mann voll begeisterter Kunstliebe, welcher leider viel zu früh am 22. November 1887 gestorben ist. Als Bässe wirkten ab und zu: Professor Dr. Blodig, Dr. Heinrich Posener, vor allem aber Vincenz Ortner, welcher unter Radler die vokalen Ämter und Litaneien, die allmählich aufkamen, mit glücklichem Erfassen des damals für Graz neuen Stiles leitete.

Ortner hat sich um das Musikleben in Graz in so hervorragender Weise verdient gemacht, daß wir ihm, obwohl er noch rüstig wirkt, also nicht der Geschichte angehört, dennoch diese Zeilen widmen müssen. Geboren am 22. Januar 1846 zu Wies bei Eibiswald, lernte er schon in seinem Heimatsorte Gesang und Violine beim dortigen Chorregenten Martin Bischof; später wurde er in Orgelspiel und Theorie beim Domorganisten Seydler und im Musikvereine ausgebildet und wirkte nach Absolvierung der Präparandie teils als Lehrer, teils als Regens Chori, zuletzt in dieser Eigenschaft bis 1874 in Fronleiten. Seit dieser Zeit lebt Ortner in Graz und gilt als einer der erfahrensten Musiker und Dirigenten auf dem Gebiete des Männergesanges. Den Gesangverein „Typographia", dessen Chormeister er seit Jahren ist, hat er zu einer wirklich künstlerischen Bedeutung erhoben. Von 1884 bis 1894 blieb Ortner dem Domchore ferne; seit dieser Zeit aber singt er wieder mit markiger Stimme „des Basses Grundgewalt" und bildet eine wahre Stütze des Chores.

Auch unter den Instrumentalisten hatte der Domchor in den Jahren 1860 bis 1884 namhafte Persönlichkeiten zu verzeichnen, so aus der Grazer Gesellschaft am Pulte der ersten Violine die Herren Kirchlehner, Oberfinanzrat Weiß, Ritter von Ostborn, ferner Oberlandesgerichtsrat Alois Torggler und Dr. Oskar Streintz, letztere zwei gute Cellospieler.

[1]) Siehe p. 48.
[2]) Hat sich am 6. Dezember 1899 erschossen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Unter den Berufsmusikern haben sich das Anrecht bleibender Erinnerung durch ihren Eifer und ihre Tüchtigkeit die Violinspieler Hoffmann, Till, Pleiner, Uhl, Harpf, der Violaspieler Siegl, die Cellovirtuosen Bünnerth und Bauer, die Meister des Contrabasses: Fiedler, Skerle und Polli (letzterer über fünfzig Jahre Chormitglied), der Hornist Schantl und der vortreffliche Posaunist Hofmann erworben. Letzterer spielte einstmals in Gegenwart Neukomm's das Solo in Mozart's „Tuba mirum" so schön, daß ihm der berühmte und mit seinem Lobe keineswegs freigebige Meister gerührt die Hand drückte. Der erste Violinspieler und Dirigent, Alexander Hoffmann, wurde geboren 8. Mai 1810 zu Friedland in Böhmen und hat seine Ausbildung am Prager Konservatorium erhalten. 1833 kam er als zweiter Orchesterdirektor an das Landestheater in Graz und wurde nach Hysel's Tod erster Konzertmeister. Am Musikvereine war er zwanzig Jahre lang Lehrer. Im Dome wirkte er in der schon geschilderten Weise fünfunddreißig Jahre lang als Dirigent und erhielt in Anerkennung seiner Verdienste vom Fürstbischofe 1869 den Titel „Domkapellmeister". Es ist das erstemal, daß wir in der Geschichte unseres Chores diesem Titel begegnen. Hoffmann starb im Januar 1871. Am 30. wurde für ihn im Dome Mozart's Requiem aufgeführt. Um seine Nachfolgerschaft bewarben sich Karl Till und Ferdinand Casper, welch' letzterer die Stelle erhielt und bereits am 2. Februar zum erstenmal dirigierte, die Messe Nro. 3 in c von Hahn. An der Seite Hoffmann's spielte mehrere Jahre lang am Domchore dessen genialer Schüler Ernst Schuch, heute Musikdirektor und Hofrat in Dresden und einer der ersten Dirigenten Deutschlands.

Ferdinand Casper leitete nun die Aufführungen des Domchores bis zum Jahre 1884 mit ebenso eifriger Hingabe und geistvollem Verständnisse. Auch er erhielt den Titel „Domkapellmeister". Casper hat sich gleichfalls als Konzertmeister und Lehrer des Musikvereines große Verdienste erworben.

Eines der besten Chormitglieder unter den Instrumentalisten war Herr August Skerle, ein Meister auf dem Kontrabasse. Auch er ist ein Böhme von Geburt wie Hoffmann, geboren 1812 zu Stecken. Man nannte ihn den „Paganini der Riesengeige". Skerle war ein ausgezeichneter Lehrer der Theorie und auch ein geschickter Komponist. Von ihm wurden am Domchore zweimal Messen, am 8. Dezember 1868 eine in d und am selben Tage des darauffolgenden Jahres eine in c aufgeführt. In einer Kantate für Solo, Chor und Orchester hat er das Vaterunser behandelt. Er starb im März 1889.

Ein Sohn von ihm, gestorben am 20. Januar 1897 als Königlich Bayerischer Hofkammermusiker, und eine Tochter Mathilde, gegenwärtig Mitglied der Hofkapelle in Stuttgart, gehören zu den ersten Kunstgrößen Deutschlands auf der Harfe.

Gleichfalls ein vorzüglicher Musiker und Meister auf dem Violone war Franz Fiedler, der Gründer des rühmlichst bekannten gleichnamigen Klavieretablissements in Graz und Vater des genialen Klavierspielers Franz Fiedler und des vorzüglichen Violinspielers Albert Fiedler. Auch letzterer spielte jahrelang am Domchore Violin-Prim. Fiedler sen. hatte seinerzeit in Leipzig unter Mendelssohn gespielt und sich dessen besonderer Achtung erfreut. Er ist 1876 gestorben.

Den Stamm des Domchores bilden seit 1784 die mit festem Gehalte angestellten vier Choralisten und der Domorganist. Wir bringen anbei eine tabellarische Übersicht derselben und der jeweiligen Regens Chori. (Siehe Seite 46 u. 47.)

Die erste Anstellung der Choralisten erfolgte mit 120 fl.

1806 erhielten sie 12 fl. Zulage jährlich, also 132 fl.

1820 beziehen die Choralisten monatlich 10 fl. und 5 fl. Zuschuß, also 15 fl. pro Monat oder im Jahre 180 fl.

1821 im Januar erhalten sie eine 100prozentige Teuerungszulage, also 240 fl.

Seit 1828 wird ihnen ihr Stammgehalt von 120 fl. W. W. in Konventionsmünze ausbezahlt, wofür die 100prozentige Zulage wegfällt, 1853 werden die Gehalte mit Erlaß des Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 18. Juli 1853, Z. 3294, dahin geregelt, daß der

1. Choralist	250	fl.	K.-M.	=	262	fl.	50	kr.	Ö.	W.
2.	„	240	„	„	= 252	„	—	„	„	„
3.	„	230	„	„	= 241	„	50	„	„	„
4.	„	220	„	„	231	„	—	„	„	„

erhalten.

In Würdigung dieser geringen Bezüge bewilligte das Ministerium seit 1872, Er-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

laß vom 24. Dezember, Z. 16074, den Choralisten über jeweiliges Ansuchen eine jährliche Aushilfe und zwar dem ersten Choralisten 40 fl., den drei anderen je 30 fl. Vom Jahre 1896 an wurden die Gehalte neuerdings reguliert. Mit Erlaß des Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 13. Dezember 1895, Z. 5546, erhielt das fürstbischöfliche Ordinariat zu diesem Zwecke eine Erhöhung des Jahrespauschales von 650 fl., welche vom Ordinariate in der Weise verteilt wurde, daß hiervon erhielten:

		früher	Summa
Der Organist	210 fl. — kr.	420 fl. — kr.	630 fl.
„ 1. Choralist	123 „ 50 „	262 „ 50 „	386 „
„ 2. „	106 „ — „	252 „ — „	358 „
„ 3. „	105 „ 50 „	241 „ 50 „	347 „
„ 4. „	105 „ — „	231 „ — „	336 „
Summa	650 fl.		

Der Organist war ursprünglich mit 120 fl. angestellt.

1802 erhielt er 180 fl. beziehungsweise 200 fl. Wiener Währung.

1821 erhielt er einen Zuschuß von 60 fl., also 260 fl. Wiener Währung.

1822 wird 100 Prozent Zulage bewilliget, also 400 fl. Wiener Währung.

1829 wird sein Gehalt von 200 fl. in Konventionsmünze ausgezahlt.

1844 wird mit Hofkanzlei-Verordnung vom 5. April, Z. 9811, der Gehalt auf 300 fl. Konventionsmünze erhöht.

1854 wird der Gehalt mit Ministerial-Erlaß vom 8. April, Z. 4800, auf 400 fl. Konventionsmünze oder 420 fl. österreichische Währung erhöht.

Seit 1. Januar 1896 erhält der Organist laut der oben citierten Pauschalerhöhung 630 fl. jährlich.

Für diese Bezüge obliegen den Choralisten folgende Funktionen:

1. Täglich an Wochentagen das Kapitelamt um 8 Uhr früh zu singen;
2. täglich an Wochentagen wie an Sonn- und Feiertagen um 4 Uhr nachmittags die Vesper zu singen, beziehungsweise zu beten;
3. an allen Sonn- und Feiertagen des Jahres um 10 Uhr vormittags beim Hochamte zu singen;
4. bei dem für das allerhöchste Herrscherhaus gehaltenen Ämtern und Requiem mitzusingen;
5. den Gesang und die Gebete bei den Ceremonieen der Weihnachtsmette, der Karwoche, der Trauermetten, der Ostermette, der Auferstehung, der Markus- und Bittprozessionen, der Dreifaltigkeits- und Fronleichnamsprozession, der achttägigen Mette zum heiligsten Altarssakramente in der Fronleichnamsoktave und einiger im Jahre entfallenden Totenmetten, sowie bei der Priesterweihe zu besorgen;
6. die regelmäßig alle Woche abgehaltenen Proben (erst in neuerer Zeit) mitzumachen.

Für alle übrigen und häufigen Dienste werden sie besonders entlohnt.

Dem Organisten obliegt:

1. Täglich um $^1/_2$ 7 Uhr früh zur Segenmesse;
2. täglich an Wochentagen um 8 Uhr früh zum Kapitelamte (mit Ausnahme der Fastenzeit und an jenen Tagen, an welchen die Messen blau sind);
3. täglich um $4^1/_4$ Uhr zum Segen;
4. an Sonn- und Feiertagen um $^1/_2$ 10 Uhr zum Predigtliede, um 10 Uhr zum Hochamte und um 4 Uhr zur Vesper, beziehungsweise tags vorher zur Vorvesper sowie zur feierlichen Litanei zu spielen;
5. an allen oben sub 5 bezeichneten Ceremonieen, soweit bei denselben die Orgel gebraucht wird, mitzuwirken;
6. zu den mehrmals im Jahre vorkommenden Aussetzungen des Hochwürdigsten, insbesonders in den Quatembertagen nach Pfingsten das Segenslied zu spielen;
7. die wöchentlichen Proben mitzumachen.

Für alle übrigen und gleichfalls häufigen Dienste wird der Organist in üblicher Weise besonders entlohnt.

Unter der Zahl der Choralisten hat es nie an tüchtigen Musikern und pflichteifrigen Chormitgliedern gefehlt; die meisten derselben waren zugleich und sind heute noch Angehörige des Opernpersonales der städtischen Theater. Von denjenigen, welche Lehrer der Musikvereinsschule waren, haben wir bereits berichtet. Einer derselben, Leopold Fanisky, muß ein sehr brauchbarer Mann gewesen sein, denn 1805 wurde er, auf so lange er Domchoralist ist, vom Militärdienst befreit.[1]) Matthäus Gell war 1809 Choralist; er kam von Straßburg in Kärnten, wo er Organist an der Kollegiatskirche war; dann

[1]) Diözesanarchiv.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Jahr	Chorregenten.	Organisten.	1. Choralist.	2. Choralist.	3. Choralist.	4. Choralist.
1773	Anton Hinterberger	?	?	?	?	?
	" "	"	"	"	"	"
1776	Johann B. Raičić	"	"	"	"	"
	" "	"	"	"	"	"
	" "	"	"	"	"	"
1784	Venam. Schmutterer	Anton Heller	Anton Plattnig	Johann Paul Böler	Anton Burfigg	Karl Schwandner
	" "	" "	" "	" " "	" "	" "
1786	" "	" "	" "	" " "	" "	Michael Prix
	" "	" "	" "	" " "	" "	" "
	" "	" "	" "	" " "	" "	" "
1805	" "	" "	" "	" " "	" "	Leopold Fausky
1806	Joseph Leop. Moscon	" "	" "	" " "	" "	" "
1807	" " "	Jakob Fink	Michael Prix	Franz X. Pitsch	Leopold Fausky	Anton Ringsmuth
1808	" " "	" "	Franz X. Pitsch	Leopold Fausky	Johann Schreiber	Franz Koneczni
1809	" " "	" "	" "	Johann Schreiber	Andreas Thaller	Matthäus Gell
1810	" " "	Matthäus Gell	" "	" "	" "	Joh. Evang. Weckerle
1811	Martin Schuller	Anton Zetlitzer	" "	Bernhard Thaller	" "	" " "
	" "	" "	" "	" "	" "	" " "
1814	Paul Leitner	Karl Lamprecht	" "	" "	" "	" " "
1815	" "	" "	Bernhard Thaller	Andreas Thaller	Joh. Evang. Weckerle	Georg Ledwina
1816	" "	" "	" "	" "	" " "	" "
	" "	" "	" "	" "	" " "	" "
1818	" "	" "	" "	Ignaz Wopalka	Kaspar Liebenwein	unbesetzt
	" "	" "	" "	" "	" "	
1820	" "	" "	" "	" "	" "	Philipp Maurer
1821	Daniel Wasser	" "	" "	" "	" "	" "
	" "	" "	" "	" "	" "	" "
1832	Matthäus Iberer	" "	Ignaz Wopalka	Kaspar Liebenwein	Philipp Maurer	Alois Puchas
1833	" "	" "	" "	" "	" "	" "
	" "	" "	" "	" "	" "	" "
1835	" "	" "	Kaspar Liebenwein	Philipp Maurer	Alois Puchas	Johann Watzeck
1836	" "	" "	" "	Alois Puchas	Johann Watzeck	Ferdinand Scholz
1837	" "	Ludwig Karl Seydler	" "	" "	" "	" "
1839	Mathias Leobner	" " "	" "	" "	" "	" "

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1845	F. Scheucher, J. März	" " "	" "	" "	" "	" "
	Joseph März	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1851	" "	" " "	Alois Puchas	Johann Watzeck	Ferdinand Scholz	unbesetzt
	" "	" " "	" "	" "	" "	"
1853	" "	" " "	" "	" "	" "	Wenzel Hawel
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1857	Franz Legwarth	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1860	Franz Größlinger	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1868	Karl Radler	" " "	Johann Watzeck	Ferdinand Scholz	Wenzel Hawel	Cajetan Stückler
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1874	" "	" " "	" "	" "	" "	Peter Bendl
1875	" "	" " "	" "	" "	Peter Bendl	Karl Zednik
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1877	" "	" " "	" "	" "	" "	Paul Konvalin
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1883	" "	" " "	" "	Peter Bendl	Paul Konvalin	Johann Maitzen
1884	Dr. Joh. Weiß	" " "	Peter Bendl	Paul Konvalin	Johann Maitzen	August Wagner
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
	" "	" " "	" "	" "	" "	" "
1888	" "	Anton Seydler	" "	" "	" "	" "
	" "	" "	" "	" "	" "	" "
	" "	" "	" "	" "	" "	" "
1892	unbesetzt	" "	" "	" "	" "	Peter Blahacek
		" "	" "	" "	" "	"
1894	Johann Wibl	" "	Paul Konvalin	Johann Maitzen	Peter Blahacek	Franz Heinisser
	" "	" "	" "	" "	" "	" "
	" "	" "	" "	" "	" "	"
1899	" "	" "	" "	" "	" "	Drd. Joseph Hawelka

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

war er fünf Jahre lang Organist in Mariahilf und endlich Domchoralist, 1810 Domorganist. Zwischen 1808 und 1818 und 1811—1832 sind Andreas und Bernhard Thaller Choralisten. Beide waren Militärmusiker beim Hohenlohe-Bardensteinschen Regimente, Bernhard war sogar Kapellmeister daselbst.

Ein tüchtiger Sänger, erfahrener Kirchenmusiker und des Choralgesanges wohl kundig war Kaspar Liebenwein, einer geachteten Grazer Familie entsprossen; seit 1816 sang er im Dome, 1818 ward er Lehrer des Choralgesanges bei den Alumnen des Priesterhauses. In dieser Eigenschaft wirkte er dreiunddreißig Jahre, bis zu seinem Tode, 1851, und hat sicher viel guten Einfluß auf die Ausbildung des Gesanges ausgeübt, denn man erzählt, daß er sehr strenge seines Amtes als Lehrer gewaltet hat. Er gab auch eine Chorallehre heraus: „Theoretisch-praktische Anleitung zum Choralgesange" lithographiert bei J. F. Kaiser in Graz. Von ihm dürften noch die geschriebenen Orgelbücher hergerührt haben, nach welchen der Choral bis zur endlichen Reformierung desselben unter Dr. Weiß und Johann Wibl begleitet worden ist.

Einer der beliebtesten und verdienstvollsten Choralisten war Wenzel Hawel, geb. zu Kluch in Böhmen am 22. März 1817. Im Besitz einer markigen Baßstimme, ging er zum Theater, wo er mit Erfolg in kleineren Solopartien verwendet wurde. Choralist war er von 1853 bis zu seinem Tode am 7. November 1874. Er wirkte auch als Gesangslehrer am fürstbischöfl. Knabenseminar und viele Jahre am K. K. Staats-Gymnasium. Hawel war als Mensch gleichfalls sehr beliebt, da er ein gutes, weiches Gemüt hatte und stets heiteren Humors war. Ein besonderer Gönner von ihm war der Kanonikus und infulierte Domcustos Schachner. Dieser letzterer war selbst ein ausgezeichneter Musiker und hatte vieles für den Domchor arrangiert. Mit besonderer Vorliebe schrieb Schachner Singspiele und Cantaten für die Zöglinge des Knabenseminars, deren Musik er aus Opern von Mozart und Lortzing mit viel Witz und Wirkung zusammensetzte, so den „Oberhof-Pauken- und Trompeten-Inspektor". Schachner war ein gründlicher Kenner Mozart's, Haydn's und verkehrte viel mit Neukomm, welch letzterer Meister in den 50ger Jahren sich mehrmals in Graz aufgehalten und in der Villa der Baronin Henikstein am Rosenberge gewohnt hatte.

Sigismund Ritter von Neukomm, bekanntlich einer der vornehmsten Vertreter der Schule Haydn's, dessen hohe Verdienste um das Oratorium einen über die historische Bedeutung hinausreichenden, bleibenden Wert haben, besuchte, wenn er in Graz war, stets die Aufführungen des Domchores. Besonders zeichnete er den damaligen Regens Chori und Domkaplan Joseph März und den Domorganisten Ludwig Karl Seydler durch seine Gunst aus (Neukomm, Ritter der Ehrenlegion 2c. gab sich stets als hoher, gnädiger Herr). Stets wurden dann März, der selbst ein trefflicher Sänger war, Seydler und Hawel nebst dem einen oder dem anderen Sänger des Domchores auf den Rosenberg geladen, wo dann auf dem herrlichen Landsitze der Baronin Henikstein, „der Friedensruhe", Quartette gesungen wurden. Besonders hochschätzte Neukomm das würdige und andachtsvolle Orgelspiel Seydlers und dessen gewandtes Kompositionstalent. Er kam auch oft in unser Haus, und ich erinnere mich noch recht wohl des vornehmen, freundlichen alten Herrn.

Die Messen Neukomms haben alle Tugenden und Fehler des Haydn'schen Kirchenstiles, desgleichen seine melodiösen geistlichen Männerquartette, welche seinerzeit oft von den Alumnen des Priesterhauses zu den Nachmittags-Gottesdiensten gesungen worden sind. Bis anfangs der 80ger Jahre wurden bei uns Teile aus dem Oratorium „Die Auferstehung" mit unterlegtem liturgischen Texte alljährlich zu Ostern als Offertorium aufgeführt.

Neukomm ist unstreitig der berühmteste und interessanteste Musiker, welcher in innige persönliche Beziehung zum Grazer-Domchore getreten ist; er starb in Paris am 3. April 1858.

1868 bis 24. März 1873 war Choralist Cajetan Stückler ein vorzüglicher Musiker und in jeder Hinsicht ein treffliches Chormitglied. Er ist geb. 1818 zu Neustadl am Riesengebirge, studierte am Konservatorium zu Prag, war Kapellmeister in Budweis und seit 1839 Chorsänger am Grazer Theater, später in Linz und seit 1844 beständig in Graz. Sein Hauptinstrument, auf welchem er ein Meister

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

war, ist das Fagott gewesen. Stückler war auch Komponist, und zweimal, 1869 am 27. April für Bischof Roman Sebastian Zengerle und am 27. März 1873 für ihn selbst wurde vom Domchore sein Requiem aufgeführt. Im Jahre 1848 komponierte Stückler einen Männerchor: „Die Universität," welcher damals ungemein beliebt war. Man sammelte für ihn sogar eine Ehrengabe, aber der Kassier ging mit derselben (1000 fl.) durch. Später kamen als Ersatz hiefür noch 500 fl. zusammen.[1]) Stückler spielte am Chore in den großen Ämtern Fagott, in den kleineren sang er mit wohlgeschulter, guter Stimme Tenor. Hochgeschätzt war Stückler als Kopist und Arrangeur; seine Gewandtheit und Sicherheit in diesem Fache wurde oft gerühmt.

Lange Jahre dienten mit Fleiß und Pflichteifer die Choralisten Puchas, Watzeck und Scholz dem Domchore, letztere zwei verwendbarer als Instrumentalisten wie als Sänger.

Puchas, geb. zu Trautmannsdorf am 16. Februar 1788 war vom 12. Dezember 1821 bis zu seinem Tode im Jahre 1867, also durch 45 Jahre Choralist. Er spielte auch Orgel und wurde längere Zeit als Organist beim Gottesdienste der Präparanden verwendet. Johann Watzeck, geb. zu Klein Hluschitz in Böhmen am 20. August 1799, kam 1834 an den Dom und diente bis 1884, also durch volle 50 Jahre. Er war fast ebensolange im Theater Paukist, und ein Original in jeder Hinsicht. Viel belacht wurden seine kernigen Witze in einem schon an sich komischen „Böhmisch-Deutsch". Als Mensch war er ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Zehe und ein braver, sorgsamer Familienvater. Ein guter Oboist in der Kirche und im Theater war Ferdinand Scholz, geboren zu Graz am 5. Juli 1801, gestorben 1883; Choralist war er von 1835 bis 1883, also durch 48 Jahre. Singen war seine und Watzeks schwache Seite.

Eines der beliebtesten, pflichteifrigsten und brauchbarsten Mitglieder war Peter Bendl, geb. zu Unlingen in Württemberg am 28. Juli 1826. Er kam frühe zum Theater und galt, wo er engagiert war, als ein Chorsänger von seltener Tüchtigkeit. Im Dome diente er von 1874 bis zu seinem Tode am 27. Dezember 1893. Er war in jeder Hinsicht eine wahre Stütze des Domchores.

[1]) Siehe Tagespost Nr. 87 vom 17. April 1873.

Die heute am Chore thätigen Choralisten sind: Paul Kowalin, Johann Maitzen, Peter Blahacek und Doktorand Joseph Hawelka (letzterer provisorisch bis zur endgültigen Besetzung der durch den Abgang des Franz Heinisser erledigten Stelle).

Paul Kowalin ist geboren zu Neustift bei Olmütz am 26. Juni 1841; seinen ersten Gesangsunterricht erhielt er beim Oberlehrer Anton Mischansky und wurde schon früh als Altist in der Kirche beschäftigt. Er kam 1866 als erster Chortenor an das Olmützer Theater und 1877 in gleicher Eigenschaft nach Graz. Im selben Jahre wurde er mit Dekret vom 1. November, Z. 3780, als Choralist an Stelle des ausgetretenen Karl Zednik ernannt.

Johann Maitzen, geboren am 20. Dezember 1842 zu Graz, hatte sich erst dem ehrsamen Handwerke eines Vergolders, später aber auf Anregung Hawels, der auch sein Lehrer war, dem Gesange zugewendet. Er trat auch als Bassist in den Chor des Grazer Theaters und wurde nach dem Tode des Ferdinand Scholz 1883 Domchoralist.

Peter Blahacek, geboren zu Groß-Heilendorf in Mähren, absolvierte die Unterrealschule in Mährisch-Schönberg und die Lehrerbildungs-Anstalt in Olmütz. Daselbst erhielt er den ersten Musikunterricht beim Domkapellmeister Schreier. Seine schöne Tenorstimme führte ihn zum Theater, woselbst er als Chortenor an den Bühnen in Olmütz, am Kroll'schen Theater in Berlin, in Prag und Wien wirkte. Gegenwärtig Chormitglied der Grazer Oper wurde er am 1. Januar 1892 nach dem Abgange des Choralisten August Wagner im Dome als Choralist angestellt.

Die vierte Choralistenstelle ist gegenwärtig nur provisorisch durch den Doktoranden der Medizin, Joseph Hawelka, einen vorzüglichen Tenoristen, einst Sängerknaben im Stifte St. Lambrecht, besetzt. Der im August dieses Jahres abgegangene Choralist Franz Heinisser, Sohn des verdienstvollen Regens chori und Organisten der hiesigen Haupt- und Stadtpfarrkirche zum heiligen Blut, ist geboren zu Graz am 24. November 1865 und war unter Pater Karl Sängerknabe im Stifte zu St. Lambrecht, er erlernte später die Orgelbaukunst bei Matthäus Mauracher in Salzburg, übt dieselbe jedoch nicht aus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Der älteste nachweisbare Domorganist ist Anton Heller, sein Nachfolger Jakob Fink.

Seit dem Tode von Matthäus Gell, Dezember 1810, ist Zetlitzer Domorganist. Derselbe war Hofmeister bei der Herrschaft in Hausampacher und ist früher Lehrer und Organist in Bruck a. d. Mur gewesen. Er muß ein guter Musiker gewesen sein, denn er wurde nach dem Tode Gell's an die Domkirche berufen und mußte sich mitten im Winter zur damals beschwerlichen Reise nach Graz aufmachen. Zetlitzer nahm im November 1814 seine Entlassung; ihm folgte im Dezember desselben Jahres Karl Lamprecht, ehmals Lehrer der 1. Klasse in der Karlau. Er war ein vortrefflicher Musiker und spielte nebst der Orgel auch Violine, Viola, Klarinette, Horn, Trompete und Fagott. Er hat sich auch als Komponist versucht, und einige kleine Fugen, welche ich von ihm in Handschrift gesehen habe, zeigen einen tüchtigen Kontrapunktisten.

Lamprecht diente bis 1837, also durch volle dreiundzwanzig Jahre. Schon drei Jahre vor seinem Tode kränkelte er, und es supplierte ihn der Lehrgehilfe von St. Leonhard, Ludwig Karl Seydler. Lamprecht ist am 5. November 1837 gestorben. Seiner Witwe wurde am 6. März 1839[1]) eine lebenslängliche Provision von täglich 12 kr. Konventionsmünze bewilligt.

Nun bewarben sich um die Domorganistenstelle der Domchoralist Alois Puchas, der Schulgehilfe von St. Andrä, Franz Kämer und der Schulgehilfe von St. Leonhard, Ludwig Karl Seydler; letzterer erhielt die Stelle mit Dekret vom 29. November 1837, Z. 2965.

Ludwig Karl Seydler ist eine der hervorragendsten Erscheinungen der Musikgeschichte Steiermarks; er hat dem Lande seine älteste und eigentlichste, in der ganzen Welt zum Volksliede gewordene Nationalhymne, das „Dachsteinlied" geschenkt. Aber auch als Kirchenmusiker hat er sich große Verdienste erworben und war sicher das begabteste, musikalisch veranlagteste Mitglied des Domchores.[2])

[1]) Diözesanarchiv.

[2]) Als er 1887 sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum feierte, schrieb in der Tagespost vom 26. November 1887 der bekannte hiesige Geschichtsforscher und vaterländische Bibliograph, Dr. Anton Schlossar, folgende, die allgemeine künstlerische Bedeutung Seydlers würdigende Skizze:

Er ist von Anfang seiner Thätigkeit an für eine ernste und gründliche Reform der

Der Komponist des „Dachsteinliedes."

Ein Gedenkblatt zu dessen 50jährigem Amtsjubiläum

von Anton Schlossar.

Das Lied „Hoch vom Dachstein" ist in allen Teilen unseres schönen Berglandes verbreitet und längst zum echten, wahren Volksliede geworden, ja seine rührende Einfachheit, in welcher doch so viel feines musikalisches Gefühl liegt, gepaart mit allen Eigenschaften der Eigenart des deutschen volkstümlichen Sanges in der Steiermark, hat es weit über die Grenzen des Landes, ja des Reiches hinaus bekannt und beliebt, hat es zum bleibenden, unvergänglichen Denkmale jenes Mannes gemacht, der seine zu Herzen sprechenden Töne geschaffen. Dieser Mann ist Ludwig Karl Seydler, und das seltene Fest, welches ihm in diesen Tagen beschieden ist — es sind gerade fünfzig Jahre, daß Seydler die Organistenstelle am Grazer Dome bekleidet — läßt es gewissermaßen als eine Pflicht erscheinen, dem Schöpfer des „steirischen Nationalliedes" ein Gedenkblatt zu widmen. Soweit auch Ludwig Karl Seydler seinen Namen, insbesondere auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik, bekannt gemacht hat, es dürfte wenig über den Lebenslauf unseres Komponisten in die Öffentlichkeit gedrungen sein, wissen doch Tausende, welche das „Dachsteinlied" singen, kaum den Namen desjenigen, der es geschaffen. Eine kurze Skizze über das Leben und die Thätigkeit des Künstlers wird daher nicht unwillkommen sein.

Am 8. März 1810 wurde Ludwig Karl Seydler zu St. Leonhard bei Graz geboren, seit der Geburt war er dem Reiche der Töne nahe, denn sein Vater, ja schon sein Großvater bekleideten den Schulmeisterposten in St. Leonhard, das ja damals noch eine eigene Dorfgemeinde bildete, und die Musik hatte natürlich im väterlichen Hause eine besondere Pflegestätte. Der Knabe zeichnete sich auch wirklich durch bedeutendes musikalisches Talent aus; da er eine hübsche Sopranstimme hatte, wurde er im Landestheater als Sängerknabe verwendet und sang sogar größere Partieen mit Erfolg. Tüchtigen Musikunterricht erhielt er später von dem damaligen Domorganisten Karl Lamprecht, den er während der letzten Lebensjahre desselben auch im Dienste vertrat. Nach dessen Tode wurde Seydler im Jahre 1837 auch zu dessen Nachfolger als Organist an der Grazer Hof- und Domkirche ernannt. Er bekleidet diese Stelle mit unermüdlicher Pflichttreue und großem musikalischen Geschick, so daß er bald als einer der besten Organisten in ganz Österreich galt. In jungen Jahren stand er im regsten Verkehre mit Neukomm, Reissiger und Sechter ebenso mit Anselm Hüttenbrenner. Eine Locke Beethoven's, welche ihm der letztere als Zeichen seiner Verehrung schenkte, wird in der Familie Seydler's als Heiligtum verehrt.

Als Komponist hat Seydler sich insbesondere der Kirchenmusik zugewendet und vieles und bedeutendes geleistet, wenn auch seine größten Werke bis heute ungedruckt geblieben sind. Von denselben müssen vor allem genannt werden ein großes Oratorium im Stile Neukomm's: „Die sieben Worte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kirchenmusik eingetreten; auf seine Veranlassung hin wurden von Karl Radler an

des Erlösers am Kreuze", zwei „Requiem" und mehrere Messen, darunter die Pastoralmesse in C-dur, welche bei Menschik in Graz seinerzeit ediert wurde. Alle diese Werke gelangten im hiesigen Dome oft und beifällig zur Aufführung. Am bekanntesten sind seine Kirchenlieder, die sich durch einfache innige Melodieen auszeichnen, wie z. B. das prächtige „Milde Königin, gedenke" oder die feierliche choralartige „Papsthymne". Dieselben sind zumeist in den 1857[1]) erschienenen „Maiblüten" und in den zuerst 1845 und sodann wieder 1858 herausgegebenen „Feierklängen", einer Sammlung geistlicher Lieder, enthalten. In der vor kurzem hier erschienenen Prachtausgabe des Diözesan-Liederbuches „Hosanna" fanden die zwei erwähnten schönen Gesänge neuerliche Aufnahme. Weit verbreitet finden wir auch die 1860 in Graz erschienenen „Hymnen und Responsorien für die heilige Karwoche" und die „Prozessionshymnen". Eine Motette: „Ecce quomodo" wurde in Frankreich abgedruckt und wird noch heute öfter in allen Pariser Kirchen gesungen. Alle diese Kompositionen zeichnen sich durch edle Einfachheit und andächtige Innigkeit aus und sind wahre Perlen des Kirchengesanges. In früherer Zeit hatte Seydler übrigens auch manches heitere Tanzstück verfaßt, das sich großer Beliebtheit erfreute, wie die bei Deyrkauf in Graz erschienenen Walzer: „Vergißmeinnicht", „Rosettenwalzer", die Galopade: „Der letzte Tanz im Fasching" (Graz, Leykam) u. a. m.

Auch als Musikschriftsteller war Seydler fleißig thätig, so insbesondere in der „Wiener Musikzeitung" von 1841—1848, woselbst er insbesondere gediegene Musikberichte aus Graz veröffentlichte, ferner in der Luxemburger „Cäcilia". Zwei Broschüren: „Der hypothesierte Stehlin'sche Choral oder Beleuchtung der von demselben herausgegebenen Chorallehre" (Graz, 1869) und „Abwehr gegen die maßlosen Angriffe des Herrn Franz Witt" (Graz, 1876) machten seinerzeit wegen ihrer polemischen Schärfe viel Aufsehen.

Am meisten und am weitesten bekannt ist aber, wie erwähnt, unseres Komponisten „Dachsteinlied" oder, wie der authentische Titel lautet: „Der Steirer Land, Hoch vom Dachstein". Den Text hat Jakob Dirnböck gedichtet, die Komposition Seydler zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der steiermärkischen Landwirtschaftsgesellschaft im Jahre 1844 verfaßt. Das Lied (Text und Noten) erschien zuerst bei F. Wiesner in Graz und später neuerdings bei Schmidt in Leipzig. Zahllose Nachdrucke mit vielfach entstelltem Texte existieren von diesem Liede, wie es ja bei jedem echten Volksliede der Fall ist, und ein solches im edelsten Sinne des Wortes muß Seydler's Lied genannt werden. Der Komposition wurden selbst andere Texte unterlegt, wie z. B. W. Wenhart's Liede: „Mein Österreich" („Hoch vom Erzgebirg, wo der Bergmann haust"). Seine weite Verbreitung hat das „Dachsteinlied" erst seit den fünfziger Jahren erlangt, seitdem aber gilt es als

[1]) Die „Maiblüten" sind 1898 von Anton Seydler neu bearbeitet herausgegeben worden.

Stelle der vierstimmigen, zu den Intonationen des Priesters, besonders bei der Präfation nicht passenden Responsorien die richtigen Choralresponsorien mit würdiger Orgelbegleitung eingeführt. Dies geschah am Christtage des Jahres 1870. Die Domherren und sogar der musikalisch feingebildete Custos Schachner waren anfangs dagegen und ließen Radler hart an; dieser gab aber nicht nach.

Leider sind die meisten Messen Seydler's zu sehr dem Neukomm'schen Stile zuneigend, und daher kirchlich nicht brauchbar; eine sehr ernste und majestätische Komposition hingegen ist sein Libera in d-moll; komponiert am 9. Dezember 1861 während seine erste Gattin, meine gute Mutter, im im Sterben lag. Es trägt die Widmung: „Dem Andenken meiner treuen und liebenden Gefährtin Maria, geborne Mechtl, aus Liebe geweiht", und wurde auch zum erstenmale beim Requiem für dieselbe am 14. Dezember 1861 aufgeführt. Es ist im Original für 4 Singstimmen, Pauken, 1 Trompete, 1 Klarinette, 2 Violinen, Viola, Basso und Cello und 3 Posaunen komponiert, wird aber heute meist mit Orgel und Posaunen gemacht.

Sein größtes Werk ist die Kantate: „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze", komponiert 1860 nach der überaus poetischen und weihevollen Dichtung von August Hermann Walter. Die sieben Worte wurden zum erstenmale am 5. April 1860 im Dome mit Klavierbegleitung, hierauf aber mit Orchester am 28. März 1861, 25. März 1869 und 2. April 1874 aufgeführt; bei letzterer Aufführung sang der bekannte Tenor August Stoll (heute erster Regisseur der Hofoper in Wien) das Solo.[1])

das „Steirerlied" insbesondere in allen deutschen Gauen und ist sogar über den Ozean gedrungen. Dem Komponisten wurde für die vielfachen Verdienste um die Kirchenmusik 1878 das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen, das Mozarteum in Salzburg und der Gesangverein „Styria" in Graz ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede. Einen ehrenvollen und günstigen Ruf als Organist an die Hauptkirche nach Dijon schlug er aus Liebe zu seiner steirischen Heimat aus, welche er nicht verlassen wollte. Diese Heimat aber wird auch ihn und sein Lied nie vergessen, das in den Bergen und Thälern der Steiermark tönen wird für immerdar.

[1]) Bei der Aufführung im Jahre 1869 schrieb ein bekannter Kenner und strenger Beurteiler der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Den Reformen des Cäcilienvereines stellte sich Seydler anfangs fördernd zur Seite; später stieß ihn der manchmal zu heftige Ton, besonders jüngerer Hitzköpfe des österreichischen Klerus derart ab, daß er bitter feindlich entgegentrat, was wir um so lebhafter bedauern, als Seydler es mit den Reformen stets ernst und hochgemeint hatte. Er ist schon in den vierziger und fünfziger Jahren in vielen Zeitschriften, besonders aber in den sechziger Jahren in der Luxemburger Cäcilia Oberhoffer's (mit welch letzterem er enge befreundet war) warm und begeistert für eine gründliche Reinigung der Kirchenmusik eingetreten. Seine Broschüre „Abwehr gegen die maßlosen Angriffe Witt's" müssen wir als eine zu weitgehende Konsequenz seiner Mißstimmung verurteilen. Von Witt selbst ist Seydler stets hochgehalten worden und er hat sich trotz dieser Streitschrift ihm gegenüber persönlich ohne Groll gezeigt. Seydler war ein guter Lehrer. Seit 1842 wirkte er als Lehrer des Orgelspieles und Generalbasses an der Präparandie bis zu deren Neuorganisation und 1851 bis 1881 als Lehrer des Choralgesanges im fürstbischöflichen Priesterhause. Auch im Knabenseminar war er durch Jahrzehnte hindurch als Gesangslehrer thätig. In letzterer Eigenschaft studierte er mit den Zöglingen bereits in den fünfziger Jahren folgende große Chorwerke ein, die dann bei besonderen Festlichkeiten mit Orchesterbegleitung zur Aufführung gebracht worden sind: Neukomm, „Hymne an die Nacht", Grablegung", „Ostermorgen", „Auferstehung" und „Himmelfahrt"; Mendelssohn, „Paulus"; Händel, „Judas Makkabäus"; Stadler, „Die Befreiung Jerusalems"; Romberg, „Das Lied von der Glocke" und Rolle, „Der Tod Abels".

Von den nach Hunderten zählenden Schülern Seydler's seien nur der edle, um die Kirchenmusik in Steiermark hochverdiente, leider viel zu früh verstorbene Pfarrer von Wartberg, Andreas Strempfl und der gleichfalls als Musiker hochgebildete, theoretisch und praktisch gleich wohlgewandte Dr. Jakob Missia, heute Fürsterzbischof von Görz und Kardinal der heiligen römischen Kirche, erwähnt. Seine Eminenz sind Seydler stets ein wohlwollender Gönner gewesen. Ludwig Karl Seydler starb am 10. Mai 1888, am Christi Himmelfahrtstage, punkt 10 Uhr Vormittags, gerade als man im Dome den Bischof zum feierlichen Hochamte einläutete und in der Kirche die Klänge jener Orgel ertönten, deren Dienst er sich mit so seltener Geschicklichkeit, Kunstbegeisterung und echter Frömmigkeit durch mehr als ein halbes Jahrhundert gewidmet hatte.

Zu seinem Nachfolger wurde mit Dekret vom 18. Mai 1888, Z. 1933, sein Sohn Anton Seydler ernannt. Dieser, geboren am 13. Juni 1850, machte seine Gymnasial- und Universitäts-Studien in Graz und wandte sich nach vorübergehender Thätigkeit als Gymnasiallehrer ganz der Musik zu.

Von Mitte der sechziger bis anfangs der achtziger Jahre hat auch öfters der 1866 gegründete Grazer Singverein im Dome sich künstlerisch bethätiget, und unter der sicheren, vornehmen Leitung seines Chormeisters, Leopold Wegscheider, bekanntlich eines klassischen Meisters des Dirigentenstabes, Vortreffliches geboten. Es kamen zur Aufführung:

1867 am 18. April, Gründonnerstag: Händel, Empfindungen am Grabe Jesu (Dirigent: Dr. Schlechta).

Kirchenmusik im „Grazer Volksblatte" N°. 69 vom 27. März 1869: „Gestern um 6 Uhr abends wurden im Dome „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" nach der Komposition des Herrn Domorganisten Karl Ludwig Seydler zur Aufführung gebracht. Dieselbe zeichnet sich durch gediegene Einfachheit und würdevolle Ruhe in vorteilhaftester Weise aus und entspricht somit ganz den Bedingungen einer religiösen Kantate, wenn sie mit Recht darauf Anspruch machen will, in den heiligen Räumen eines katholischen Gotteshauses zur Aufführung gebracht zu werden. Sie darf keinen musikalischen Gedanken enthalten, der nicht gleich einem frommen Gebete in tiefer Demut und lebendigem Glauben seine Wurzeln geschlagen und aus dieser heraus seine Blüten getrieben hätte. Herrn Seydler's Komposition ist auf solchen Grundlagen mit kunstfertiger Hand aufgebaut. Mit richtigem Verständnisse verlegt der Kompositeur den Schwerpunkt des musikalischen Ausdruckes ununterbrochen in den Gesang und zwar in den vierstimmigen Gesang. Nur in der dritten Nummer begegnen wir einem Duette zwischen Sopran und Alt und in der vierten einem Tenorsolo, aber auch diesen nicht ohne innige Wechselwirkung zum Chore, der sich anreiht und in dieselben hineinflicht. Der Würde und religiösen Weihe des Gesanges schließt sich die orchestrale Begleitung in vollständig ebenbürtiger Weise an. Hätten wir Herrn Seydler nicht schon längst als ruhmwürdigen Schüler Neukomm's gekannt, wir hätten uns diese Überzeugung gestern verschafft in der weihevollen Stunde, die seine Komposition uns und mit uns Tausenden bereitete, welche die Räume des Domes füllten."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1876, 17. November: Cherubini-Requiem, mit dem Musikvereine, für den verstorbenen Violinvirtuosen Louis Eller, Solo: Frau Sailler, Kirchlehner und A. Bauer; Dirigent: Dr. Schlechta.

1877, 29. Mai: Mozart-Requiem, für den verstorbenen Musikfreund Oberfinanzrat Franz Sailler; Dirigent: Wegscheider. Solo: Fräulein Karoline Feldkirchen, jetzt Gräfin Sermage, Fräulein Sidonie Hofmann, Fritz Purgleitner und V. Ortner.

1878, Josephitag: Palestrina, **Missa papae Marcelli**, zweite Aufführung in Graz; die erste hat neun Tage früher in der Barmherzigenkirche stattgefunden; als Einlagen wurden Motette von Haller und Orazio Vecchio gesungen. Es war dies überhaupt die erste große Aufführung a-capella-Stiles in Graz. Somit war Meister Wegscheider der erste, dem die Ehre und das unvergängliche Verdienst gebührt, Palestrina's himmlische Klänge in die ehrwürdigen Hallen unseres Domes eingeführt zu haben.

1879, 12. August: Beethoven, Messe in C, bei Gelegenheit einer Primiz.

1881, Fr. Schubert, große Messe in es-dur, anläßlich der Vermählung des Kronprinzen Rudolf. Soli: Fräulein Eva von Flottwell, Eleonore Sorger, Dr. Gustav Großbauer, Franz Rubin, und Professor Hermann Kühn, jetzt Direktor in Breslau.

1882, 18. September: Anläßlich der Vermählung von Fräulein Zoe v. Karajan, verm. Reininghaus, zwei Frauenchöre von Ferdinand Thieriot (einem der feinfühligsten Komponisten der Gegenwart, viele Jahre Direktor des Musikvereines in Graz).

1883, 2. Juli: 8 Uhr früh, Brosig-Messe Nro. 5, Haller: Benedictus und Hanisch: „qui sedes", „Te Deum" von Horak. Anläßlich der sechshundertjährigen Habsburgerfeier in Anwesenheit Seiner Majestät des Kaisers (allerhöchst, welcher sich sehr lobend über die Aufführung ausgesprochen haben).

1884, 18. Januar: Mozart-Requiem.

1885, 21. Februar: Mozart-Requiem für Dr. Moriz Ritter von Kaiserfeld. Soli: Fräulein Marie Schmerich, Lory Sorger, Fritz Purgleitner und Vincenz Ortner.

Auch der Domchor allein hatte zweimal die Ehre vor höchsten geistlichen Würdenträgern sein Können in würdevoller Weise zu bewähren, so 1871 anläßlich der Papstfeier am 18. Juni, als der Nuntius aus Wien, Kardinal Falcinelli das Amt celebrierte; es wurde Brosig-Messe Nro. 3, „o mi Deus" von Seyfried und „o salutaris hostia" von Cherubini gemacht; und 1877 am 10. Juni, da Nuntius Jakobini das Amt hielt; gemacht wurde Brosig-Messe Nro. 7 und abermals das schöne „o salutaris hostia" von Cherubini. Beim Auszuge sang die ganze Kirchengemeinde nach der von Anton Seydler gespielten Orgelbegleitung Ludwig Karl Seydler's Pius-Hymne (Domorganist Seydler war schwer erkrankt, weshalb ihn ein halbes Jahr lang sein Sohn supplierte), welcher Gesang auf den Kardinal, wie er sich später äußerte, einen großartigen Eindruck machte.

Kehren wir nach dieser durch die Sache begründeten Abweichung auf Personalverhältnisse wieder zur Schilderung der Entwickelung der musikalischen Thätigkeit des Chores selbst zurück.

Im Jahre 1868 wurde Herr Größlinger Pfarrer in der Karlau; er hat seinen Chor mit großer Liebe zur Sache, verständiger Würde und aufmerksamem Fleiße zusammengehalten. Sein Nachfolger, Karl Radler, griff mit fester Hand, wenn auch mit kluger Zurückhaltung in die Verhältnisse ein; man kann ihn mit Recht die Stimme „des Rufenden in der Wüste" nennen. Unter ihm beginnt es zu dämmern; tiefgreifende Reformen waren vorläufig unmöglich, jedes plötzlich Neue hätte eine wahre Revolution hervorgerufen, darum beschränkte er sich darauf, vorsichtig, Schritt für Schritt die ärgsten Mißstände abzustellen. Zuerst wurden die deutschen Einlagen, die noch immer hie und da ein klägliches Dasein fristeten, entfernt. Bei besonders beliebten Kompositionen, wie die schon genannten Stücke aus Neukomm's Oratorien, schrieb Radler selbst einen liturgisch passenden Text darunter. Weihnachten 1870 kamen die Responsorien an die Reihe; endlich wagte er ab und zu eine Motette von Witt, Haller, Stehle und Haberl. Es gefiel; aber die instrumentalen Ämter blieben unerschütterlich an ihrem Platze; „den Musikern darf ihr Verdienst nicht geraubt werden," hieß es, „sie müssen ihre Kunst zeigen können."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Darum wurden früher auch zum Offertorium und Graduale nur Sachen von Brosig, Scraup, Reissiger, Preindl, Schnabel, Seydler, Neukomm, Führer und Kempter, alles cum instrumentis gemacht.

Am Schutzengelfeste 1869 erschien der erste Bote aus dem Reiche der heiligen Cäcilia, Stehle's Missa „Salve Regina". Radler bemerkt hierzu in seinen Aufzeichnungen: „Hat bei den für die Kirchenmusik so viel Geschmack habenden Herrn Canonicis nicht angesprochen; denn da muß sein: „bum, bum, tra, tra, deibildum!" — — Stehle mag sich trösten; als am Pfingstsonntage des nächsten Jahres zum erstenmale Brosig's instrumentale Messe Nro. 5 zur Aufführung kam, gefiel sie gleichfalls nicht, sie war zu ernst und feierlich, „das ist ja ein Requiem," sagten mißbilligend die maßgebenden Persönlichkeiten.

1871 wurde in der Christnacht an Stelle der Labler'schen Pastoralmesse Seydler's „missa angelica" gesetzt; Labler hatte seit Jahrzehnten das Privilegium, mit seinen blöden Dudeleien die „Weihnachtsstimmung zu erhöhen".

Am 5. April 1877, zum Landtagseröffnungs-Amte wurde zum letztenmale am Domchore eine Messe von Haydn gemacht. Der wunderbare, fromme und edle „Vater Haydn" hat sich durch die keuschen, erfrischenden Klänge seiner Symphonieen und Quartette längst einen sicheren Ehrenplatz auch im Empfinden des strengsten Kirchenmusikers gesichert. Seine herrliche, großartig erhabene „Schöpfung", seine glanzvollen „Jahreszeiten" bewundern wir mit liebender Verehrung; aber wenn ich seine Messen höre, „dann drückt mich," um mit Hektor Berlioz zu sprechen, „ein großer Alp!" — —

Im Jahre 1879 wurde auf die Gesamtausgabe Palestrina's abonniert (mit großmütiger Unterstützung des Hochwürdigen Herrn Prälaten Alois Karlon).

1880 kamen die großen Festmessen von Greith ins Repertoire; auch Stehle's „Preismesse" drang endlich durch und wird von nun an immer häufiger gesungen.

1883 zu Maria Geburt kommt endlich zum erstenmale die „Missa quinti toni" von Orlando Lasso zur Aufführung.

Im selben Jahre am Christtage spielte man zum letztenmale die Pastoralmesse von Drobisch, und mit ihr verschwand diese Geschmacksverirrung für immer vom Grazer Domchore.

Auch das schöne Requiem für 2 Tenöre und 1 Baß von Casciolini sowie die Litaneien von Habert, Witt und Obersteiner hat noch Radler eingeführt.

Das Repertoire der Instrumentalmessen zeigt unter Radler eine entschiedene Wendung zum Besseren.

Von 1868 bis 1884 wurden aufgeführt:

Brosig . . .	mit 7	Messen	121 mal,
Hahn . . .	„ 5	„	52 „
Schnabel . . .	„ 4	„	41 „
Kempter . . .	„ 5	„	40 „
Drobisch . . .	„ 4	„	38 „
Reissiger . . .	„ 4	„	30 „
Ludwig Karl Seydler	„ 5	„	29 „
Führer . . .	„ 4	„	27 „
Horak . . .	„ 3	„	26 „
Hummel . . .	„ 3	„	23 „
Mozart . . .	„ 5	„	17 „
Krawutschke . .	„ 2	„	15 „
Lindpaintner . .	„ 2	„	14 „
Greith . . .	„ 3	„	11 „
Beethoven . .	„ 1	Messe	9 „
Schöpf . . .	„ 2	Messen	9 „
Schweitzer . .	„ 1	Messe	9 „
Haydn Joseph . .	„ 7	Messen	8 „
Kalliwoda . .	„ 1	Messe	8 „
Habert . . .	„ 3	Messen	8 „
Zangl . . .	„ 1	Messe	5 „
Schwenke . . .	„ 1	„	4 „
Neukomm . . .	„ 1	„	3 „
Veit . . .	„ 1	„	3 „

Ich glaube hiermit hinlänglich den Beweis erbracht zu haben, daß Karl Radler redlich dem Werke der Reform vorgearbeitet und den Boden geebnet hat, auf welchem seine Nachfolger weiterbauen und bei günstigeren Verhältnissen erfolgreiche Resultate erzielen konnten.

Nicht unerwähnt dürfen seine Verdienste um die Restaurierung unserer Orgeln bleiben, obwohl uns, ehrlich gestanden, um die viele Mühe und das gute Geld leid thut, das man für die alten Werke verschwendet hat. Radler hat sich im Laufe der Jahre beachtenswerte Kenntnisse im Orgelbau erworben und steht heute in allen Sachen desselben dem Ordinariate als erster Fachmann beratend zur Seite.

Radler ließ die große Domorgel im Jahre 1873 fast ganz umbauen; der Grazer Orgelbauer Friedrich Werner hatte die Arbeit um 1000 fl. in zufriedenstellendster Weise vollbracht. Auch in den Jahren 1880

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

und 1882 wurden größere Reparaturen vorgenommen, in letzterem auf Radler's eigene Kosten.[1]) Zum letztenmale wurde die Domorgel 1898 durch den Orgelbauer Konrad Hopferwieser gründlich gereiniget und gestimmt. Im ganzen wurde, so weit nachweisbar ist,[2]) bis heute für das alte Werk an Stimmen und Reparaturen ausgegeben.

1818	225	fl.
1844	503	„
1873	1000	„
1890	100	„
1898	210	„
	2038	fl.
Dazu die ursprüngliche Bausumme 1770	2200	„
Kostet unsere Domorgel mit 26 Registern, 2 Manualen und einem Pedal von nur 18 Tasten	4238	fl.

Fürwahr ein teuerer Spaß! — ! — ! —

Zweite Periode: Der Einfluß der kirchenmusikalischen Reformbewegung im Sinne der Cäcilienvereine gewinnt Boden. Der Regens Chori wird zugleich Kapellmeister.

Die weitere Entwickelung der Kirchenmusik an der Grazer Kathedralkirche hängt so enge mit dem Aufblühen der Cäcilianischen Bewegung zusammen, daß wir dieser eine gedrängte Darstellung widmen müssen. Fünf Männer sind es, die mit wahrhaft apostolischem Eifer und warmer Kunstbegeisterung sich an die Spitze jener segensreichen Bewegung gestellt haben, welche zunächst im Kunstvereine der Diözese Seckau ihren Ausdruck und ihre erfolgreiche Bethätigung gefunden hat: es sind Prälat Alois Karlon, Universitätsprofessor Dr. Franz Fraidl, P. Ulrich Greiner, Andreas Strempfl und Johann Haimasy. Leider leben von ihnen nur mehr Prälat Karlon und Johann Haimasy, heute noch die vornehmsten Förderer der kirchenmusikalischen Bewegung in Steiermark. Karlon, selbst ein durch und durch gebildeter Musiker, hat schon als Präfekt im Knabenseminar sich als Gesangslehrer und geistvoller Dirigent praktisch hervorgethan; ich erinnere mich noch mit Vergnügen an die Zeiten, wo er Stadler's „Befreites Jerusalem" und Schachner's „Die Vakanz" zur Aufführung brachte. Hamasy, damals Seminarist, sang die Sopransolos. Diese „Vakanz" vom seligen Domherrn Schachner war eine geistreiche Bearbeitung der Zauberflöten-Ouverture von Mozart zu einer die Freuden der Ferien schildernden vierstimmigen Kantate, natürlich Text und musikalische Bearbeitung ganz und gar Schachner's eigenes Werk.

Anfangs der siebziger Jahre trat Karlon in Steiermark an die Spitze der Bewegung; sein Name wurde bald bei allen wichtigen Cäcilienvereins-Versammlungen, auch im Auslande mit Achtung genannt.

In der Diözese Seckau bildete sich zunächst der Kunstverein und nahm sich auch der Kirchenmusik warm an. So richtete derselbe 1873 eine Petition an den seligen Fürstbischof von Seckau, Johannes B. Zwerger, mit der Bitte, besonders die Kirchenmusik in der Kathedrale, als der Musterkirche des Landes, die sorgsamste Aufmerksamkeit zuwenden und dieselbe heben zu wollen. Es wurde ein genau entworfener Plan vorgelegt, wie die Alumnen des Priesterhauses und die Zöglinge des fürstbischöflichen Knabenseminares zur regelmäßigen Ausübung der Kirchenmusik im Dome herbeigezogen werden könnten. Jedoch die Verhältnisse erwiesen sich stärker, es geschah — nichts! — ![1]) Wohl sangen einigemale die Seminaristen zu der Litanei a-capella-Kompositionen und einmal auch zum Amte, eine Messe von Vernabei; das war jedoch alles.

Im Juni des Jahres 1875 konstituierte sich auf einer Versammlung in Bruck an der Mur der Diözesan-Cäcilienverein mit Dr. Franz Fraidl als erster Präses.

Bereits 1876 hatte die cäcilianische Bewegung in Steiermark so tiefe Wurzeln gefaßt, daß in Graz am 29., 30. und 31. August die VI. Generalversammlung des „Cäcilienvereines für alle Länder deutscher Zunge" abgehalten werden konnte. Es war ein herrliches Fest. Die Laien, „die Kinder der Welt" nahmen mit Achtung und Staunen Anteil an den künstlerisch vollendeten Darbietungen des Regensburger

[1]) Über diese Umbauten der Orgel hat Karl Radler im Archiv des Domchors eine eingehende handschriftliche Skizze hinterlegt.

[2]) Die eigenen Kosten verschweigt Radler bescheiden.

[1]) Diese Daten sind aus dem Archive des Diözesan-Cäcilienvereines geschöpft.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Chores, welcher vollzählig nach Graz gekommen war, um durch das Beispiel seines glänzenden musikalischen Könnens, die überzeugendste Sprache des Beispieles zu sprechen. Es war ein ebenso schöner wie glücklicher Zufall, daß gerade damals, am 30. August, der würdige Prälat Dr. Joseph Büchinger sein fünfzigjähriges Priesterjubiläum feierte; hunderte von Priestern aus ganz Steiermark hatten sich im Dome versammelt, um ihren einstigen väterlichen Führer zu ehren,[1]) und so kam es, daß die herrlichen Klänge der „Missa papae Marcelli", musterhaft vorgetragen vom Regensburger Domchore unter Fr. X. Haberl's klassischer Leitung, tausende durch die heilige Festesstimmung offene Herzen gefunden haben, in die sie das Samenkorn einer richtigen Erkenntnis dessen pflanzen konnten, was Hohes und Heiliges wahre Kirchenmusik sei. Witt's gewaltiges Te Deum beschloß die Feier. Am nächsten Tage, am 31. früh, wurde im Dome Haller's schönes Requiem und um 9 Uhr Orlando di Lasso's „Missa qual donna" gesungen.

Allerwärts regte sich neues Leben, und mancher Kirchenchor trat fest und mutig durch Wille und Werk für die gute und richtige Sache ein. Ich sage mutig, denn Gegner gab's genug; Unverstand, Gleichgültigkeit, geistiges Beharrungsvermögen und sehr oft die Bosheit persönlicher Eitelkeit bildeten eine Phalanx, gegen welche die Anhänger der Sache der heiligen Cäcilia nur mit einem wahrhaften Martyrium anzukämpfen vermochten. Leider können wir die Cäcilianer von damals nicht von aller Schuld freisprechen; man ging oft zu hitzig vor, man vergaß darauf, daß die erste Aufgabe jeder vernünftigen Reform auf geistigem Gebiete, besonders aber der Musik, dessen innerster Lebenskeim im Gemüte wurzelt, die Erziehung sei. Erst anregen, lehren, durch Beispiel wirken und schaffen, erziehen und bilden und dann erst das Alte, das Hinfällige und untauglich gewordene niederreißen. Man donnerte und wetterte, man tadelte und zürnte. Man führte stets die geliebten, heilig gehaltenen Namen Haydn, Mozart und Beethoven als kirchenmusikalische Scheusale im Munde, Leuten gegenüber, denen damals Palestrina und seine Schule kaum mehr als ein nebelhafter historischer Begriff gewesen sind, und benahm hierdurch so manchem ehrlichen und guten aber in Sachen der Kirchenmusik unkundigen Musiker die nötige Ruhe zur Einkehr und Umkehr. Man machte sich Feinde, bevor man sich Wissende, Glaubende, Liebende erzogen hatte. Doch genug von dem; auch in diesen Fehlern ist der beste Wille nicht zu verkennen; das Übermaß der Begeisterung hat auf diese Abwege geführt, und diejenigen, die heute noch immer scheel auf die „bösen Cäcilianer" sehen, die sind nicht ernst zu nehmen; selbst die weltlichsten unter den Weltlichen begrüßen heute eine a capella-Aufführung vom Standpunkte der Kunst aus als ein willkommenes Ereignis.[1])

Im Jahre 1879 erließ Fürstbischof Johannes im Verordnungsblatt Nro. 578, vom 17. Februar, einen vierzehn Seiten langen, ausführlichen, mit eindringlichem Ernste und apostolischer Wärme geschriebenen Erlaß über die Kirchenmusik, in welchem besonders das Festhalten an den liturgischen Texten anbefohlen und das Unpassende der konzertierenden Solos betont wird.

Zwei der begabtesten, thatkräftigsten und zielbewußtesten Förderer der kirchenmusikalischen Bewegung wurden Johann Haimasy und Dr. Johann Weiß.

Die Verdienste des ersteren, eines der ersten Priester, welche von Österreich aus nach Regensburg gingen, um sich daselbst an der Kirchenmusikschule zu bilden, sind so vielseitige und weit ausgreifende, daß wir sie in dieser Monographie nur andeuten, ihrer nur dann erwähnen können, wenn sie den Domchor als solchen treffen; letzterer aber war berufen, dessen Reformator und Neuorganisator zu sein, er bildet somit den Zenith der bisherigen historischen Entwickelung desselben.

Dr. Johann Weiß, geboren am 20. November 1850 zu St. Ruprecht an der Raab, heute Universitätsprofessor und Fürstbischöflicher Konsistorialrat,[2]) begann seine Carriere im fürstbischöflichen Knabenseminar

[1]) Büchinger wirkte durch Jahrzehnte als Direktor des Priesterhauses, ein wahrer Vater seiner ihm anvertrauten Zöglinge.

[1]) Gewiß, die weltlichsten unter den Weltlichen; aber auch die Geistlichen? — ? — ? —

[2]) Gegenwärtig auf einer Studienreise im Oriente.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

als Präfekt, wo er sofort werkthätig für die Kirchenmusik eingriff. 1875 bis 1876 studierte er an der Kirchenmusikschule in Regensburg, wo Haberl, Haller, Hanisch und Jakob seine Lehrer waren. Im Jahre 1881 am 18. November, wurde er als Lehrer des Choralgesanges für die Alumnen des Priesterhauses an Stelle des wegen seines Alters und wegen Kränklichkeit zurückgetretenen Domorganisten Seydler berufen. Von dieser Zeit an sangen die Alumnen an Sonntagen um zehn Uhr das Kapitelamt und an Sonn- und Feiertagen die Vesper genau nach dem Graduale: beziehungsweise Vesperale Romanum. Um die Bedeutung dieser Neuerung voll würdigen zu können, müssen wir uns ein wenig mit der bisherigen Art des „Choralsingens" an unserer Domkirche beschäftigen. Choral wurde viel gesungen, aber wie?

Das Kapitelamt am Wochentage wurde nach den obengenannten Büchern der Venetianer-Ausgabe ohne Begleitung durch die Choralisten gesungen, nur zwischen den einzelnen Versen mußte der Organist (ich schreibe „mußte", denn die Einsicht meines Vaters sowohl als auch mein eigenes musikalisches Gewissen, haben sich immer gegen diese ganze Art des „Choral-Verhonigelns" gesträubt) kurze Kadenzen machen. Introitus, Graduale, Offertorium und Communio blieben an Wochentagen ganz weg und wurden durch Präludien ersetzt. Das Gloria und Credo wurden gewaltig gekürzt; um ein Beispiel anzuführen, lautete ein Credo: „Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium, et invisibilium". — Prälud.: — „Et incarnatus est de spiritu sancto ex maria virgine: et homo factus est". — Prälud.: — „Et vitam venturi sæculi. Amen." Sonntags wurden der Introitus bis zum Psalm, das Graduale bis zum Vers und das Offertorium ganz gesungen. Die Communio blieb immer weg, nur an jenen Tagen, an welchen man bei blauen Festen ohne Orgel sang, fügten die Choralisten noch die Communio hinzu. Die Vesper wurde unter der Woche bis zum Kapitel gebetet, an Sonn- und Feiertagen und deren Vorfeier jedoch gesungen, die Psalmen nämlich; die Antiphonen jedoch blieben mit Ausnahme der zum Magnifikat stets weg. Der Hymnus und das Magnificat wurden mit Orgel begleitet. Die Melodieen waren aber so „komod durch Kreuze hergerichtet", daß es wirklich schwer wurde, darin die alten Kirchentöne zu erkennen. Der Ton des Magnifikat richtete sich nie nach der Antiphon; jeden Montag kam ein anderer Ton „in die Woche", so daß innerhalb von acht Wochen alle acht Töne durchgesungen waren. Für die Sonntage war, ich weiß nicht von wem, ein eigener „Tonus festivus", eine Mesalliance des II. und VIII. Tones zugerichtet geworden. Oberstes Prinzip all dieses Singens war möglichste Schnelligkeit; und es ist erstaunlich, bis zu welcher Virtuosität man es hierin gebracht hatte. Ich schäme mich, wenn ich daran zurückdenke! —! —!

Karl Radler war zwar selbst ein gewandter und geschmackvoller Choralsänger; allein der durch das Alter und die Bequemlichkeit verbrieften Unverletzlichkeit dieses Unfuges gegenüber ist er machtlos gewesen.

Selbst Dr. Weiß mußte seine Reform des Choralgesanges auf die Sonn- und Feiertage beschränken; die Wochentage blieben nach wie vor dem alten Schlendrian vorbehalten.

Für die höchsten Feiertage, Weihnachten, Ostern, Erscheinung des Herrn, Pfingsten, Peter und Paul, führte Dr. Weiß das stilvolle Begleiten der Psalmen mit der Orgel und für den Christ- und Ostertag die schönen Falsobordoni-Gesänge aus der Sammlung von Molitor ein. Bei der Weihnachts- und Ostermette wurden an Stelle geschmackloser Instrumentalsätze die schönen 4stimmigen Responsorien mit Orgel von Mitterer gesetzt.

Sämtliche Orgelbegleitungen zum Choral wurden nach den klassischen Vorlagen von Hanisch und Witt eingerichtet.

Am 7. April 1884 wurde Dr. Johann Weiß zum Chorvikar und als Nachfolger Radlers zum Regens Chori der Domkirche ernannt. Hiermit vollzog sich aber, ganz abgesehen von der künstlerischen Bedeutung des neuen Chorleiters, von seiner fachmäßigen Ausbildung zum Musiker in Regensburg, dem „Bayreuth der Kirchenmusik", eine tiefgreifende Umgestaltung der Chorverhältnisse. Dr. Weiß nahm sofort nicht nur die administrative, sondern auch die künstlerische Leitung des Domchores ganz in seine Hand; an Stelle des Regens Chori trat de facto der Domkapellmeister.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es wurden wöchentliche Proben eingeführt, und der bisherige dirigierende Violinspieler, Konzertmeister Ferd. Kaspar, wurde mit dem Titel „eines Domkapellmeisters" seines Dienstes enthoben. Für den wirklichen Domkapellmeister geschah vorderhand nichts; er behielt und hat heute noch immer seine mehr als bescheidene Entlohnung von 50 fl. Wohl wurde Dr. Weiß am 1. März 1891 gleichfalls der Titel „Domkapellmeister" verliehen, die Stellung an sich aber blieb die gleiche. Wie lange der jetzige Regens Chori, auf den ihn durch die Zeit- und Ortsverhältnisse sachlich gebührenden Titel, dessen Amt und Pflichten er seit dem Jahre 1895 mit großem Fleiße und schneidiger Energie erfüllt, wird warten müssen, obwohl er ebenso wie Dr. Weiß eine umfassende fachmäßige Vorbildung genossen hat, weiß ich nicht. Soviel ist sicher, die heutige Stellung des „domkapellmeisternden" Regens Chori ist auf die Dauer ein Unding. Der Regens Chori ist zugleich Chorvicar und hat als solcher alle Pflichten der Seelsorge, Beichthören, Predigen, tägliches Schulhalten, Amtsgeschäft der Pfarrkanzlei u. s. w. zu besorgen. Daneben soll er seinen Chor nicht nur verwalten, sondern auch heranbilden, in mindestens wöchentlich einer Probe einüben und an Sonn- und Feiertagen vor- und nachmittags dirigieren. Wir hoffen von der weisen Vorsorge des hochwürdigsten fürstbischöflichen Ordinariates, daß dasselbe sich der Einsicht nicht verschließen wird, daß ein auf wahrhaft künstlerisch und kirchlich entsprechender Höhe gebrachter Domchor zu seinem Leiter eines ganzen Mannes bedarf, dessen Kraft und Zeit nicht durch anderweitige Berufsarbeiten zersplittert werden. Es gibt keine Diözese in ganz Österreich mehr, dessen Kathedrale nicht einen eigenen Domkapellmeister besitzt; nur Graz hat noch immer, wie ehemals, seinen „Regens Chori", freilich mit der vollen Arbeitspflicht eines „vollkommenen Kapellmeisters". Hoffen wir es, daß diesem unhaltbaren Zustande um der Sache, nicht um der Person willen, ein Ende bereitet werde. Die Schaffung eines Sängerknaben-Konviktes, die selbstständige Stellung des Domkapellmeisters, zugleich Leiters des letzteren und somit die vollständige Konsolidierung des Domchores werden das Werk, das die Männer des Cäcilienvereines, ein Karlon, ein Dr. Fraidl, ein Heimasy und zum meisten ein Dr. Weiß angeregt und geschaffen haben, nicht nur krönen, sondern erst dauernd festigen und sichern; der heutige Zustand birgt die fortwährende große Gefahr eines abermaligen Zusammenbruches in die früheren beschämenden Verhältnisse in sich.

Doch nehmen wir den Faden unserer Mitteilungen über den Cäcilienverein wieder auf:

Am 21. und 22. Oktober 1885 fand in Graz die VIII. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereines statt, anläßlich derselben wurden im Dome unter der Leitung von Johann Heimasy folgende Meisterwerke strengen Stiles aufgeführt.

Am 21. Oktober, 4 Uhr: Litaniae lauretanae VI voc. von Witt.

Tantum ergo und Genitori IV voc. und Orgel von Dr. Franz Liszt.

Hierauf zur visitatio sanctissimi, Kompositionen von Giovanni da Croce Andrea Gabrieli, Palestrina, Bruckner, Haller, Piel, und deutsche Lieder aus dem Hosanna . . (durch die prachtvolle Herausgabe des Diözesanliederbuches Hosanna und des Orgelbuches hiezu, 1885 haben sich Prälat Karlon und der Redakteur des Buches, Joh. Haimasy, ein unvergängliches Verdienst um den kirchenmusikalischen Fortschritt und die Geschmackbildung in dieser Hinsicht erworben.)

Am 22. Oktober zum Hochamte: „Ecce sacerdos" VI voc. von Haller; Missa „qual donna" von Orlando di Lasso; Introitus, Graduale, Offertorium und Communio Choral; nach dem Offertorium „Justus ut palma" von Haller.

Im Jahresberichte des Cäcilienvereines für das Jahr 1885, veröffentlicht im Juli 1886, findet sich zum erstenmal eine gedrängte Skizze des Wirkens des Grazer Domchores. Dieselbe leitet Dr. Weiß mit folgenden schönen Worten über seinen Vorgänger, Karl Radler, ein: „Wenn im heurigen Berichte zum erstenmale auch die Aufführungen an der Kathedrale erscheinen, so will damit nicht gesagt sein, daß sich die erste und Mutterkirche der Diözese bisher den verschiedenen Verordnungen über die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Reform der Kirchenmusik entzogen oder das Streben des Cäcilienvereines unbeachtet gelassen hätte. Die Aufzeichnungen der Repertoirstücke seit etwa einem Jahrzehnte weisen das entschiedene und zielbewußte Streben auf, Kompositionen, die der Würde des Gotteshauses nicht entsprechen, allmählich durch gediegenere zu ersetzen. So stand dem Gefertigten bei seinem Antritte vor zwei Jahren bereits eine stattliche Anzahl im kirchlichen Geiste gehaltener Messen und Motetten 2c. zur Verfügung, welche von seinem Vorfahrer, nunmehr Stadtpfarrer Herrn Karl Radler, angeschafft und eingeübt wurden. Der Gesangchor besteht aus dreißig Mitgliedern, welche mit jener Geduld die Mühen ertragen, mit jenem Eifer alle Opfer, welche der Kirchengesang erfordert, bringen, wie ihn nur der Gedanke, für die Ehre Gottes zu wirken, eingeben kann. Das Orchester wird seit jeher von den ausgezeichnetsten hiesigen musikalischen Kräften mit größter Bereitwilligkeit und Pünktlichkeit besorgt."

Und in der That hatte Weiß in seinem vortrefflichen Chore, unter dem sich einzelne ganz ausgezeichnete Gesangskräfte befunden haben, eine sichere und gute Basis für sein Wirken. Wir nennen die Sängerinnen, Sopran: Frl. Adam, verm. Peyrek, Frl. Natalie Fritz, verm. Seitner, heute noch die erste Solosängerin des Domchores (eine Schülerin der Frau Haidter-Kleszky und der Opernschule Krämer-Widl, welche in uneigennützigster Weise jederzeit dem Chore ihre künstlerische Thätigkeit widmet), Frl. Mutschlechner (heute eine geachtete Opernsängerin unter dem Namen Lydia Meissen.) Alt: Frl. Schneeweiß, Frl. Schega, Frl. Jirasek, Frau Caroline Prein, heute noch ein mit unverdrossenem Fleiße wirkendes Mitglied, Frl. Fröhlich, staatlich approbierte Klavier- und Gesangsmeisterin, Fräulein Sorger; dazu Tenor: Dr. Großbauer, ein geschmackvoller Sänger mit weicher bildsamer Stimme und Baß: Herr Gorsič. Kürzere Zeit sangen Frau Sellyey, Frl. Susanna Zechner und Frl. Rosa Barta, sowie die Herren Dr. Schwarzl und Dr. Brandl, (heute der verdienstvolle Leiter des cäcilianischen Chores von St. Andrä). Bei großen Aufführungen wurde der Chor bis auf vierzig Mitglieder vermehrt. Leider hat Herr Dr. Weiß keine so übersichtlichen Aufschreibungen hinterlassen, wie Herr Karl Radler, weshalb wir über das Repertoire jener denkwürdigen Zeit, in welcher sich die Wiedergeburt des Domchores im Geiste der heiligen Cäcilia vollzogen hat, nur ex abrupto berichten können. Instrumentalmessen wurden vorzugsweise von Brosig, Hahn, Schnabel, Reissiger und mehrmals Beethovens c-Messe gemacht, dazu kamen als Novitäten Mozart f-dur und d-moll, Stehle „Exultate Deo", Greith h-moll-Messe und Witt „Missa exultet."

Dr. Weiß wollte seine Reformen nicht durch allzugroßen Übereifer überstürzen, und da er auf die materiellen Interessen der Musiker Rücksicht nehmen zu müssen glaubte, so überwogen noch immer die Instrumental-Messen; wohl aber fügte er ungleich häufiger als früher Messen mit Orgelbegleitung ein, so fast alle Messen von Witt, Stehles Preismesse, dessen „Missa Jesu rex admirabilis", Gottfried Preyers schöne Preismesse und einige Messen von Gruber. Von Requiem nennen wir das herrliche as-dur Requiem für Chor und Posaunen von Mitterer, die Instrumental-Requiem von Brosig und Gruber und das Vokal-Requiem mit Orgel von Bischoff.

Langsam aber sicher drangen doch allmählich in der Fastenzeit und im Advente die herrlichsten Blüten des a-capella-Stiles durch und es folgten der Reihe nach Palestrina: „Missa brevis" bereits am 2./6. 1884, „Missa assumpta est," „Missa ecce ego Johannes", Orlando di Lasso „Missa quinti Toni" und „qual donna". Der Introitus und die Communio wurden mindestens bei den Vokalmessen Choral, die Gradualien und Offertorien stets auch bei den Instrumentalmessen a-capella gesungen u. z. nach Palestrina, Orlando di Lasso, Viadana, Gallus, Haller, Witt, Mitterer, Ortwein, Stehle, Greith und nach den vorzüglichen Sammelwerken von Pilland, Rothe u. a.

Auch die Zeremonien der heiligen Karwoche gestalteten sich nun viel feierlicher und würdiger: während früher bei der Trauermette die Responsorien von Preindl oder Neukomm gesungen wurden, erhob man sich jetzt zu den vollendeten Motetten Haller's und Mitterer's; zum Benediktus und zum Miserere erklingen stets die feierlichen Wunderklänge Palestrina's und Francesco Anerio's. Auch am Gründonnerstag und Karfreitag kamen nur Meister des strengsten Kirchenstiles zum Worte: Witt mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seinen herrlichen Improperien, Palestrina, Lassus und Nanino. Nur bei der Grablegung ist bis heute eine der besten Kompositionen des älteren Repertoires beibehalten worden, L. C. Seydler's „Ecce quomodo" für Männerstimmen.

Den Glanzpunkt der Ära Weiß bildeten die Cäcilienfeste.

1888, am 12. und 13. August wurden anläßlich einer Cäcilienvereinsversammlung vom Domchore und dem damals unter Heimasy's Leitung stehenden St. Andrächore unter der Leitung von Dr. Weiß aufgeführt: Palestrina „Missa assumpta est" und „Haec dies"; Orlando di Lasso „Ave maria", und am Vortage eine Vesper mit Falsobordoni-Gesängen.

Das großartigste Cäcilienfest, welches in Steiermark bisher gefeiert worden ist, bildete die XIII. Generalversammlung des „Cäcilienvereines für alle Länder deutscher Zunge", welche in Graz in den Tagen vom 24. bis 26. August abgehalten wurde, und deren musikalischen Teil ganz allein der Grazer Domchor besorgt hatte. Das Programm, dessen Ausführung und Vorbereitung ganz in den Händen des Dr. Weiß gelegen ist, mag für seine Verdienste um diese Feier sprechen.

Am 24., am Vorabende, war im Dome Pontifikalvesper mit Falsobordonipsalmen von Zacharias, 5stimmig, Viadana und Fr. Ch. Andreas; Magnifikat, 4stimm. von Suriano. Hierauf Visitatio sanctissimi: „Ad te levavi" von Palestrina, „Exaudi Deus" von Fr. Schmidt, „Laetantur coeli" von Stehle, „Adeste fideles" von Könen und „Tui sunt coeli" von Haller.

Am 25. früh $^1/_2$7 Uhr wurden zur Segenmesse Lieder aus dem Hosanna gesungen, die, weil sie aus hunderten von Kinderstimmen erklangen (es wurden die Zöglinge mehrerer geistlicher Institute beigezogen), eine mächtige Wirkung erzielten. Am Einstudieren dieser Lieder hatte Prälat Karlon selbst thätigen Anteil genommen.

Um 9 Uhr zum Pontifikalamt: „Ecce sacerdos" von Haller, „Missa ecce ego Johannes", 6stimm. von Palestrina, Graduale: „Justus ut palma", 5stimm. von Witt, Offertorium Choral, hierauf: „gloria et honore', 4stimm. mit Orgel von Preyer; Introitus und Communio, Choral.

Am 26. um $^1/_2$7 Uhr Choralamt, ausgeführt von den Alumnen des Priesterhauses. Die Krone des Festes bildete die Nachmittags in der Herz-Jesukirche abgehaltene Visitatio sanctissimi, wobei Palestrina's „stabat mater", Nanino's „Haec dies", Witt's „Improperia" und Mitterer's „Victimae paschalis" unter Dr. Weiß Leitung zur Aufführung gebracht wurden. Sämtliche Grazer Blätter, fast durchwegs liberale Journale, waren des Lobes voll über diese vollendeten, von hohem Schwunge und edler Klarheit getragenen Darbietungen des Domchores; ein Referent nannte diese Aufführung den höchsten Triumph, den sich der Domchor bisher errungen habe. Bemerkt sei noch die bereitwillige und verständige Mitwirkung des bekannten Grazer Konzert- und Opernsängers August Krämer, bei den Soloquartetten der Messe und des „Stabat mater".

Ein zwar bescheidenes, aber nichts destoweniger bedeutsames Ereignis unter der Zeit der Chor-Regentschaft von Dr. Weiß ist die Einführung des Hosannagesanges im Dome. Bis zum Jahre 1889 wurden jahraus, jahrein bei der Segenmesse unter der Woche das unsagbar nüchterne, ich will nicht sagen gemeine Lied: „Wir werfen uns darnieder" gespielt. Niemand sang dazu; der Organist hatte also keine viel höhere Aufgabe, als die eines kirchlichen Werkelmannes. Nur in der Adventzeit sang man mit allen möglichen und unmöglichen Verzierungen und Schnörkeln das „Maria, sei gegrüßet" und „Erfreut euch, liebe Seelen". Sonntags wurde Haydn's sogenanntes „Deutsches Amt" gesungen, aber wie!" . . . Im August 1889 lud der jetzige Organist auf seine eigene Verantwortung einige ständige Kirchenbesucher zu mehreren Proben ein, und am 7. desselben Monates wurde in der That mit dem Hosannagesange begonnen. Heute, nach zehn Jahren, hat derselbe sich sicher und so weit dies bei den obwaltenden Verhältnissen möglich ist, nachdem wir keine Schulkinder, keine Instituts-Zöglinge, sondern nur eine kleine, aber wackere und für den schönen, kirchlichen Volksgesang begeisterte Schar von etwa sechzehn bis zwanzig Personen zur Verfügung haben, auch gut und würdig eingebürgert. Es werden seit zehn Jahren täglich vor der heil. Wandlung zwei Lieder und nach der heil. Wandlung ein Lied, dem Feste oder Festkreise genau entsprechend, gesungen. Jene Andächtigen, welche sich um den Hosannagesang

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:17 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

verdient gemacht haben und größtenteils heute noch täglich singen, sind: die Familie Fasching, Vater, Mutter und Kinder, Josephine Fleischhacker, Maria Garber, Rosa Kober, Paula Koller, Maria Legat, Emma Lutzer, Emma und Sophie Schega, Lina Seidlitzer, Maria Straßberger, Maria Stumpf und Wilma Trenkner; ferner die Herren Franz Dirnböck, Meyer, Michael Leonhardsberger und Franz Zimmermann. Schon gestorben sind, Frau Cäcilia Tauber und die Herren Kobačiš und Hütter. Am 7. August dieses Jahres ließ anläßlich des zehnjährigen Hosanna-Jubiläums der nunmehr in Gott ruhende Prälat und Dompfarrer Dr. Alois Hebenstreit unter die Hosanna-Sängerinnen- und Sänger schöne Gebetbücher als Andenken verteilen.

Mancher Organist, der ein volles Gotteshaus zu begeistertem Volksgesange zur Verfügung hat, wird über das eben Mitgeteilte mitleidig lächeln; Kenner unserer Verhältnisse aber werden diese bescheidene Thatsache ebenso hoch zu schätzen wissen, wie der Strandbewohner die Schaufel fruchtbarer Erde, die er in die vom Meere bedrohte Düne einbettet.

Viel zu früh hat sich Dr. Weiß von der so erfolgreichen Pflege der Kirchenmusik ab- und dem akademischen Lehrberufe zugewendet. Schon 1892 finden wir den Domchor verwaist; allerdings wurde im Interregnum, soweit dies anging, im alten Geiste fortgearbeitet. Am 6. Januar 1894 übernahm Johann Wibl die Amtsgeschäfte von Dr. Weiß im Dome, und am 12. November des nächsten Jahres wurde er zum Regens Chori ernannt. Während dieser Zeit war Wibl mit seltenem Fleiße und eiserner Willenskraft bemüht, sich zu seinem hohen Berufe als Domkapellmeister tüchtig, vielseitig und erschöpfend heranzubilden.

Johann Wibl ist geboren am 26. Juni 1867 in Weißkirchen in Obersteiermark, war von 1879 bis 1883 Sängerknabe im Stifte St. Lambrecht und hatte dort unter dem bekannten Stifts-Regens Chori P. Karl Gritz eine gute Vorbildung im Kirchengesange erhalten. Seine weitere musikalische Ausbildung geschah im fürstbischöflichen Knabenseminar unter Haimasy. In den Jahren 1894 und 1895 studierte er bei dem hiesigen bekannten vortrefflichen Komponisten, Musikschriftsteller und Musiktheoretiker Baron Karl Maria von Savenau Harmonielehre und Instrumentation und beim jetzigen Domorganisten Anton Seydler Musikgeschichte; später besuchte er die Vorlesungen des bekannten geistvollen Schriftstellers und Kritikers Dr. Friedrich v. Hausegger über Musikgeschichte und Harmonielehre an der Universität. Vom 15. Januar bis 15. Juli 1896 weilte er behufs eingehender Studien in der Kirchenmusik an der Regensburger Schule, wo Haberl, Haller, Renner und Dr. Jakob sowie der Domkapellmeister Fr. X. Engelhart seine Lehrer waren.

Von Regensburg zurückgekehrt, faßte Wibl seine Pflichten und Rechte als Domkapellmeister sofort mit zielbewußter Energie an, und von da ab zeichnet sein Wirken eine zur vorsichtigen Ruhe des Dr. Weiß in geradem Gegensatze stehende Schneidigkeit und Schärfe aus. „Dem Kühnen ist das Glück hold;" und wirklich hat Wibl bisher mit allen seinen Unternehmungen Erfolg gehabt. Allerdings, er weiß jederzeit, was er will, und trifft den Nagel stets auf den Kopf. Infolgedessen glaubte Wibl mit Außerachtlassung mancher Rücksichten tiefgreifender und weiter mit den Reformen vorgehen zu können; und so kommt es, daß, obwohl ihm anfangs nur vorbehalten blieb, die Schöpfung des Dr. Weiß in dessen Geiste und in vollem Umfange zu erhalten, er den Domchor noch **um ein gutes Stück weiter** auf der Bahn des Fortschrittes, der Reinigung und Klärung im Geiste der heiligen Cäcilia gebracht hat. Selbst die so verfahrene und scheinbar festgefrorene Orgelfrage hat Wibl in Fluß gebracht.

Es war bei uns gewissermaßen eine unverrückbare Tradition geworden, daß es unmöglich sei, in der Grazer Kathedralkirche neue Orgeln zu bekommen. Selbst Dr. Johann Weiß, der sich beim seligen Fürstbischof Dr. Johann Zwerger eines großen Einflusses erfreute, getraute sich nicht, die Orgelfrage anzuregen. Wohl hatte der bestbekannte hiesige Orgelvirtuose Dr. Johann Zechner in den achtziger Jahren im Stephaniensaale auf der prachtvollen Walker'schen Orgel (46 Stimmen auf 3 Manualen und einem Pedal) mehrere Konzerte gegeben und deren Ertrag, circa 100 fl., dem Domkapellmeister Dr. Weiß zur Gründung eines Orgelbaufondes übergeben; es geschah jedoch nichts weiter. Die Herz Jesukirche und die Barmherzigenkirche hatten durch die steiermärkische Sparkasse

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schöne Orgeln (gleichfalls von Walker in Ludwigsburg)[1]) bekommen; an die Hof- und Domkirche dachte niemand, obwohl man sich in musikalischen Kreisen des schon wahrhaft unwürdigen Zustandes unserer Orgeln bewußt war.

Da kam auch in diese Sache mit Johann Wibl ein neuer Geist. Am 1. Mai 1895 machten derselbe und sein Organist sich auf die Wanderung; und ein offenes Wort fand ein offenes Herz, und eine mildthätige Hand reihte sich an die andere; bald konnten wir unserem alten Orgelfreunde, dem hochwürdigen Herrn Pfarrer Karl Radler, den wir zum Kassier des Orgelbau-Komites wählten, ein für den Anfang ganz nettes Sümmchen in Verwahrung geben. Bereits 1898 wies das Spendenverzeichnis folgende Gaben auf:

1895:	Franz Neuhold, Bankier .	2000 fl.
	Antonie Neuhold, dessen Gattin	1000 „
	Schreyer und Zadrazil . .	150 „
	Baronin von Morsey . .	20 „
	Bertha Gasteiger . . .	20 „
1896:	Sammlung durch Comtesse Malvine Corti alle Cattene	372 „
	Sammlung durch Frau Eisl .	221 „
	W. und J. Mandl . . .	100 „
1897:	Antonie Neuhold . .	1000 „
	Fridolin Spreng . . .	100 „
	Joseph Purgleitner . . .	100 „
	Adolf Stuttmann . . .	30 „
		5113 fl.

Hiermit sei allen edlen Spendern öffentlich der herzlichste Dank ausgesprochen.

Allerdings kann vorderhand noch nicht zum Bau einer Orgel auf dem Musikchore geschritten werden, weil der Fürstbischof eine gründliche Restaurierung seiner Domkirche plant. Es wird also weitergesammelt. Mindestens ist so viel Fond vorhanden, daß der Bau einer monumentalen Orgel für die nächste Zukunft gesichert erscheint.

Des von der Regierung bewilligten Neubaues der kleineren Orgel ist schon gedacht worden. Mit der im Frühjahre 1900 zu gewärtigenden Aufstellung derselben wird aber zugleich eine tiefgreifende Neuerung stattfinden; die Orgel wird nicht mehr unten im Presbyterium, sondern oben auf einer Empore aufgestellt, und wurde letztere umgebaut, so daß von nun an alle a capella- und Orgelmessen auf derselben, also unmittelbar neben dem Hochaltare gesungen werden können. Nicht nur das innige Zusammenwirken zwischen Altar und Chor ist eine Errungenschaft, auch der akustische Effekt wird, wie wir uns bereits überzeugt haben, ein vortrefflicher sein.

Der Chor selbst ist unter Wibl sowohl an Zahl wie auch an Güte der Stimmen auf vollkommen gleicher Höhe wie bei Dr. Weiß geblieben.

Herr Ortner, welcher jahrelang ferne geblieben ist, wurde neuerdings gewonnen. Folgende Mitglieder wirken seit 1894 bei den Aufführungen des Domchores regelmäßig mit:

Soprane: Frau Natalie Seitner, Frau Marie Sellhey (bis 1897), Frau Nothburga Haidter Kleszky, Fräulein Pack (bis 1896), Fräulein Irene von Egger, Fräulein Emma Groß (bis 1898), Frau Dalberg, Fräulein Herminc Bramberger (von 1896), Fräulein Lydia Mutschlechner (bis 1897), Fräulein Rosa Barta (bis 1896), Fräulein Jos. Harpf (von 1898), Frau M. Juch (bis 1898), Fräulein Handl, Fräulein M. Gantschnigg (von 1898), Fräulein Kummer (bis 1896). Frau Mlaker (seit 1899.)

Alte: Fräulein Schneeweiß (bis 1898), Fräulein Fröhlich, Fräulein Sorger, Frau C. Prein, Fräulein Juch (bis 1898), Fräulein Donat, Fräulein von Bischoff, Fräulein von Karajan, Fräulein Jul. Stadtegger, Fräulein Tisch (bis 1899), Fräulein Schega (bis 1897), Fräulein Josephine Röckl (bis 1898).

Tenöre: Herr Convalin, Herr Bendl (bis 1894) Herr Blacha, Herr Heinnisser (bis 1899), Herr Pácal[1]) (bis 1897), Herr Drd. Hawelka, Herr Lang (von 1897), Herr J. Rosenberger, Herr Baumann (bis 1898), Herr Schweighofer (bis 1897), Herr Frühwirth.

Bässe: Herr J. Gorsič (bis 1896), Herr V. Ortner, Herr Maitzen, Herr Kirchtag, Herr Krisch, Herr Staudinger, Herr Sellhey, Herr Jauth, Herr Koschatzky Arthur (bis 1898). Letzterer ist ein guter Orgelspieler.

[1]) Von Walker stehen in Graz außerdem noch eine kleine Übungsorgel im Musikvereinssaale und eine herrliche Orgel mit Röhren-Pneumatik, fünfzehn Stimmen, zwei Manuale und Pedal, im neuen Stadttheater.

[1]) Herr Franz Pácal, welcher sich als überaus verwendbarer Kirchensänger erwiesen hatte, ist gegenwärtig K. K. Hofopernsänger an der Hofoper in Wien und singt Heldentenor-Partien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Was zunächst das Repertoire anbelangt, so wurde den a capella-Messen ein ungleich weiterer Raum zugemessen, als früher. Im Advent und in der Fasten, selbst an den hohen Festen, wie am 8. Dezember und 19. März (Joseph, Landespatron von Steiermark) wurden die Instrumentalmessen gänzlich abgeschafft und durch a capella-Werke ersetzt; desgleichen werden zu allen kleineren Ämtern Orgelmessen gemacht. Sehr oft wird mit glücklichem Erfolge nur im Männerquartette gesungen und hierbei ganz besonders der Choral berücksichtiget.

Durch diese ausgedehntere Verwendung des Gesangschores wurde zweierlei erreicht: erstens, eine größere Übung desselben und zweitens, eine bedeutende Ersparnis, die wiederum den großen, instrumentalen Aufführungen zu gute kommt. Dieselben, weil seltener, können sorgfältiger vorbereitet werden, und die Musiker kommen keineswegs zu kurz, weil sie nun besser, wie früher, bezahlt werden (früher 52 kr., jetzt 80 kr. für ein Amt).

Seit neuester Zeit wirkt am 1. Violinpulte Herr Johann Kortschak, k. k. Musiklehrer an der Lehrerbildungs-Anstalt, mit, ein ausgezeichneter Violinvirtuose und um die cäcilianische Reform eifrigst bestrebter Musiker.

Ganz besondere Sorgfalt widmet Wibl dem Choralgesange. Er hat es dahin gebracht, daß sich heute, am sonntägigen Kapitelamte, sämtliche Alumnen am Gesange beteiligen, während früher nur ausgewählte Sänger zugezogen worden sind. Der Choral wird flüssig und doch nicht zu schnell, wohl phrasiert ohne zerhackt zu werden, und mit andachtsvoller Wärme vorgetragen. Besonders gefallen heute die schönen Choral-Credo über Hymnen von Fra Lud. Viadana.

Auch das Kapitelamt an Wochentagen ist seit November 1896 gründlich gesäubert worden. Der gegenwärtige Organist hat auf eigene Gefahr (und so etwas ist bei uns stets gefährlich!) die alten Choralbücher im Chorarchive zu wohlverdienter Ruhe eingestellt und die Choralisten veranlaßt, nach dem offiziellen Graduale romanum zu singen. Gloria, Credo, Introitus, Offertorium und Communio werden ganz und mit Orgelbegleitung nach Haniſch und Witt gesungen.

Wir haben alle eine herzliche Freude an dieser geläuterten Form unseres Offiziums und sind stolz darauf, daß dem heutigen Choralgesange im Dome schon von mehreren und berufenen Persönlichkeiten aufmunterndes Lob gespendet worden ist.

Das Repertoire seit Wibl's Dienstantritt, also von 1894 bis 1899, weist folgende bemerkenswerte neue Erwerbungen auf:

Instrumentalmessen.

1895, 21. April: Habert, op. 55, „In honorem St. Jordani";
1896, 15. August: Filke, op. 47;
Gruber, op. 40, Jubiläumsmesse;
do. op. 14, Missa solemnis;
1897, 17. Oktober: Mitterer, Herz Jesu-Messe;
15. August: König, op. 14. „Missa Salve Regina";
1899, 29. Juni: Stehle, op. 67, Missa solemnis.

a capella-Messen.

1895, 10. Januar: Bernabei, Messe in d;
19. März: Palestrina, „Missa Papae Marcelli";
16. Mai: Dieselbe in Mitterer's vierstimmiger Bearbeitung;
9. Juni: Ett, achtstimmige Messe;
1897, 17. Januar: Haller, Missa XI., fünfstimmig;
19. März: Giovanni da Croce, Missa VI. Toni, fünfstimmig;
25. März: Haller, Missa XVII., fünfstimmig;
1898, 16. Januar: Mitterer, Missa in Epiphania Domini, fünfstimmig;
25. März: Griesbacher, Passauer Dommesse, sechsstimmig, mit Orgelbegleitung;
16. April: Mitterer, „Missa in honorem St. Thomae", mit Orgelbegleitung.

In der Zeit von 1894 bis 1899 verteilen sich somit, inbegriffen der aus dem Repertoire von Weiß übernommenen, die Messen in Bezug auf die Häufigkeit ihrer Aufführungen wie folgt:

Instrumentalmessen.

Brosig	15 mal,
Greith	12 „
Stehle	12 „
Witt	11 „
Filke	10 „
Mitterer	6 „
Gruber	7 „
Schweitzer	4 „
Habert	3 „
König	3 „
Beethoven	1 „
Krawutschke	2 „
Mozart	1 „
Hahn	1 „

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

a capella-Messen.

Haller mit fast allen seinen Messen beherrscht überwiegend das Repertoire; dann kommen:

Palestrina	14 mal,
Giovanni da Croce . . .	12 „
Griesbacher	5 „
Bernabei	4 „
Ett	2 „
Mitterer	2 „
Orlando di Lasso	1 „

Wenn Zahlen sprechen, gewiß ein überzeugender Beweis eines unentwegten Vorwärtsstrebens.

Requiem werden noch immer die von M. Brosig, Gruber, Haller und Mitterer, daneben aber auch ein im Stile des letzteren gehaltenes, für Chor, Orgel und Posaunen komponiertes von Johannes Meuerer gemacht. Johann Georg Meuerer, gegenwärtig (an Stelle des an die Hauptstadt-, Pfarr- und Propsteikirche in Wiener Neustadt berufenen trefflichen Orgelvirtuosen Moriz Kern) an der hiesigen Herz Jesukirche als Organist und Regens Chori, sowie als Klavierlehrer am fürstbischöflichen Knabenseminar thätig, ist ein vielversprechendes Talent. Er ist zu Würzburg in Bayern am 8. Juli 1871 gebürtig, hat daselbst das Konservatorium absolviert, und trat sodann als Lehrer im steiermärkischen Musikvereine ins Grazer Musikleben ein. Im März 1899 wurde ihm die Stelle an der Herz Jesukirche verliehen. Sein sehr ernst und stilvoll gemachtes Requiem ist bei Pustet in Regensburg erschienen; es liegen von ihm aber noch mehrere fertige Kirchenkompositionen vor, darunter eine Missa solemnis für Chor und Orchester und ein Te Deum für vier Stimmen, Orgel und Posaunen im Manuskripte und eine Messe „In honorem B. Mariae Virg. sub titulo Consilium Christianorum", für 3 Stimmen und Orgel, bei Schwann in Düsseldorf verlegt.

Auch Wibl selbst trat bereits mit Erfolg als Komponist auf und zwar unter anderem mit einem sehr schwungvoll und wirksam komponierten Libera für Chor, Orgel und Posaunen, zu welchem ihm zweifellos Seydler's Libera Anregung geboten hat.

In Betreff der Gradualien und Offertorien wurde vollkommen im Geiste der Zeit Dr. Weißens fortgearbeitet. Wo Motetten mit dem liturgischen Texte fehlen, wird ihnen das Choral-Offertorium vorausgeschickt. Das Graduale wird überhaupt sehr oft nur choraliter gesungen. Palestrina, Orlando Lassus, Viadana, da Croce, Bernabei, Handel, Haller, Witt, Mitterer, Stehle, Könen, Ortwein, Habert und Greith bilden das Repertoire der Motetten.

Eine weitere Neuerung Wibl's besteht darin, daß er zu den Nachmittags-Gottesdiensten oft an Stelle der Litaneien (solche sind üblich von Habert, Witt, Obersteiner, Rinaldo da Mel, Gruber und Tresch) Motette von Haller, Mitterer ꝛc. oder wohl auch Mozart's „Ave verum" für Chor mit Orgel eingerichtet und hierauf die marianischen Antiphonen nach den herrlichen Choralmelodieen, Modus simplex, singen läßt. In der Fastenzeit kommt dann regelmäßig Witt's herrliches, wahrhaft dramatisch ergreifendes „Stabat mater" mit Orgelbegleitung zur Aufführung. In der Karwoche hat Wibl bei den Trauermetten die Responsorien von Giovanni da Croce, Viadana, Zoilo, Ferrario und Gallus (Handel) und am Karfreitage die ergreifenden Improperien von Bernabei als Novitäten gebracht.

Ein sehr schönes Te Deum von Modlmayr, vierstimmig, a capella, mit alternierenden Choralversen mit Orgelbegleitung, ist gleichfalls von ihm dem Repertoire einverleibt worden.

Bei der XI. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereines am 30. Juli 1895 wurde Wibl zum Diözesanpräses gewählt. Er nahm sich sofort mit Wärme des Vereines an, und schuf demselben, unterstützt durch die hochherzigen Spenden der Frau Bankierswitwe Antonie Neuhold ein bequemes Vereinslokal mit einer schönen Bibliothek kirchenmusikalischer Werke und einer prächtigen Übungsorgel des hiesigen talentvollen Orgelbauers Konrad Hopferwieser (Preis 2000 fl.).[1])

Dieses Lokal, im Admonterhofe, und die zwar kleine aber mit allen Errungenschaften des modernen Orgelbaues ausgerüstete Orgel (2 Manuale und 1 Pedal von 27 Tasten) kommen besonders den durch Wibl ins Leben gerufenen und durch eine wohlthätige Stiftung ein- für allemale gesicherten, alljährlich sich wiederholenden Organisten- und Chorregentenkursen trefflich zu statten. Der erste Kurs wurde im Jahre 1898 vom 19. bis 24. September abge-

[1]) Frau Antonie Neuhold wurde im November des vorigen Jahres in Anerkennung ihrer fortgesetzten großartigen Spenden zum Ehrenmitgliede des Cäcilienvereines ernannt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

halten. Der zweite fand 1899 in der Zeit vom 18. bis 24. September statt. Als Lehrer wirkten im Jahre 1898 die Herren Johann Wibl, Leiter des Kurses, G. Dienstler, Johann Haimasy, Johann Kortschak, Anton Seydler und Leopold Wegschaider. Der vorjährige Kurs wurde bereits in zwei Abteilungen, einer theoretischen und einer praktischen, letztere als Fortsetzung des vorjährigen Kurses, abgehalten. Als Lehrer wirkten die Herren Haimasy, Kortschak, Dienstler, Meuerer und Seydler unter der zielbewußten Leitung Wibl's.

Es ist selbstverständlich, daß sich auch unter Wibl der Domchor stets aufs ehrenvollste an den Aufführungen bei den Cäcilientagen beteiliget hat.

1895, am 30. Juli, kamen im Dome zur Aufführung: „Ecce sacerdos", vierstimmig, mit Orgel von Greith, Introitus, Offertorium und Communio-Choral, Graduale: „Audi filia" von Piel, nach dem Offertorium: „Diffusa est", fünfstimmig, von Witt. Missa „Papae Marcelli", sechsstimmig von Palestrina, Te Deum, fünfstimmig, mit Orgel von Witt.

Nachmittags bei der glänzend verlaufenen Festversammlung kam eine große kantatenartige Psalmkomposition von Karl Maria von Savenau zur Aufführung, bei welchem im Soloquartette die Opern- und Konzertsängerin Frau Maria Krämer-Widl[1]) und deren Gatte, Herr August Krämer, mitwirkten. Die Orgel spielte Herr Dr. Zechner. Das aus drei Sätzen über den 50. Psalm komponierte Werk beginnt mit einem mächtigen Eingangschore in h-moll, bringt als Mittelsatz ein edel geführtes Soloquartett und schließt mit einer Chorfuge, die in einem mächtigen Choralsatz in h-dur ausklingt. Das Werk ist im Geiste der Mendelssohn'schen Psalmen erdacht.

1897, bei der XII. Generalversammlung sangen am 22. November im Dome zum Hochamte die Seminaristen unter Haimasy's Leitung die fünfstimmige Missa „In honorem b. Mariae Virg." von Peter Griesbacher.

Abends wurde im Stephaniensaale unter Wibl's Leitung vom Domchore im Vereine mit dem Kirchenchore von St. Andrä[1]) eine Kantate von Dr. O. Müller aus Wien, Orgel Herr Kern, Baritonsolo Herr Weinkopf, ferners das herrliche zwölfstimmige, auf drei Chöre verteilte „Ecce nunc benedicite" von Palestrina und der 135. Psalm von Fr. Witt aufgeführt. In letzterem sang das Baritonsolo Herr Theaterdirektor Heinrich Gottinger. (Gegenwärtig Theaterdirektor in Düsseldorf.)

Bei der Generalversammlung betonte Wibl als Präses in seinem Jahresberichte die Notwendigkeit der Gründung einer Organisten- und Chorregentenschule, sowie die Schaffung eines Singknaben-Institutes, da unter den jetzigen Verhältnissen die aktive Teilnahme der Alumnen an den mehrstimmigen Aufführungen des Domchores unzuläßig, mithin eine Fortführung und Vertiefung der kirchenmusikalischen Ausbildung der Kleriker unmöglich sei. Was im Knabenseminar in dieser Hinsicht Lobenswertes geschaffen werde, gehe somit später wieder durch Mangel an Übung zu Grunde.

Hoffen wir, daß Gott dem Werke der vollendeten Ausgestaltung unseres Domchores zu einem der Würde und Bedeutung unserer Kathedrale entsprechenden Musterchore seinen Segen, uns allen, die wir daran zu arbeiten berufen sind, Mut und unermüdlichen Pflichteifer, den maßgebenden Persönlichkeiten aber die Einsicht geben möge, daß die Förderung wahrer Kirchenmusik nicht die letzte und geringste Waffe im Kampfe für Gott gegen die revolutionäre Empörung des Materialismus unserer Zeit bildet.

[1]) Frau Krämer-Widl galt während ihrer langjährigen künstlerischen Thätigkeit auf den ersten Opern-Bühnen Deutschlands als eine hervorragende Wagner-Sängerin.

[1]) An der St. Andräkirche in Graz besteht ein eifrigwirkender Pfarr-Cäcilienverein, und der Regens Chori Dr. Brandl leitet seinen gut geschulten Chor mit großem Geschicke im Geiste edelster Kirchenmusik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Einiges über die englische Orgelbaukunst.

Die Engländer haben die Orgelbaukunst zum großen Teil von den Deutschen erlernt. Die Namen Bernhard Schmidt, Johann Schnetzler und Johann Friedrich Schulze werden in der Geschichte der englischen Orgelbaukunst immer einen Ehrenplatz einnehmen. Doch haben Engländer wie Samuel Green, J. B. Bishop, William Hill und Henry Willis so Hervorragendes geleistet, daß auch ihre Namen unsterblich sind, und gegenwärtig kann sich die englische Orgelbaukunst mit der deutschen wohl messen. Henry Willis nimmt wohl unter den lebenden Orgelbauern den ersten Platz ein. Besonders in der Intonation der Zungenstimmen hat er es zu einer solchen Meisterschaft gebracht, daß die von ihm und seiner Schule hergestellten Rohrwerke vielfach denen von Cavaillé-Coll vorgezogen werden. Außerdem ist sein Name unzertrennlich mit der von ihm erfundenen Pedal-Klaviatur verbunden, die zugleich concav und strahlenförmig ist, und von den damit vertrauten allgemein als die beste angesehen wird.

Wenn man im allgemeinen die englischen Orgeln mit den deutschen vergleicht, so dürfte man bei den Engländern eine Vorliebe für weite Mensuren, für das Schwellwerk und für Zungenstimmen, nebst einer Vernachlässigung der Pedalregister finden. Die weiten Mensuren verleihen ohne Zweifel dem Orgelklang Fülle und Wucht; doch hat man häufig einen Mangel an geeigneten Begleitungsregistern zu beklagen. Selbst in sehr großen Orgeln, wie in St. Paul's in London scheint es an solchen zu fehlen. Jedenfalls ist das Orgelspiel in diesen wie in anderen englischen Kathedralen, soweit es Gesangsbegleitung ist, vom künstlerischen Standpunkte aus durchaus zu verurteilen. Zum mindesten muß man sagen, daß Gesang und Begleitung ihre Rollen vertauscht haben. Ob daran nur die Organisten schuld sind, bezweifele ich. Es läßt sich zwar nicht leugnen, daß etwas Mißliches daran ist, wenn Organist und Dirigent dieselbe Person sind. Doch glaube ich sicher, daß hochgebildete Musiker, wie es die englischen Domorganisten sind, lieber geeignete Register zur Begleitung wählen würden, wenn ihnen solche in genügender Anzahl zu Gebote ständen.

In Verbindung mit diesem Punkte möchte ich noch erwähnen, daß in der Feinheit der streichenden Register die Engländer die besten deutschen Meister nicht erreichen.

Was den Schweller angeht, so ist in England nicht nur regelmäßig bei zwei Manualen eins dem Schwellwerk gewidmet, und sind bei drei Manualen häufig zwei Werke, oder wenigstens eins und Teile des zweiten in den Schwellkasten gesetzt, sondern das eigentliche Schwellwerk wird auch so stark ausgebildet, daß es dem Hauptwerk an Kraft nahe kommt, oder es sogar übertrifft. Die folgende Disposition einer Orgel in Dundee, die durchaus als typisch gelten kann, wird sowohl diesen Punkt, als die beiden andern oben erwähnten — Vorliebe für Zungenstimmen und Vernachlässigung des Pedals — durch ein Beispiel darlegen:

Great (Hauptwerk).

Open Diapason	8′
Dulciana	8′
Claribel	8′
Harmonic Flute	4′
Principal	4′
Fifteenth	2′
Clarionet	8′.

Swell (Schwellwerk).

Lieblich Bourdon	16′
Violin Diapason	8′
Lieblich Gedackt	8′
Salicional	8′
Voix Célestes	8′
Gemshorn	4′
Mixture, dreifach	
Oboe	8′
Cornopean	8′

Pedal.

Open Diapason	16′
Bourdon	16′
Octave Bourdon	8′

„Open Diapason“ bedeutet unser Principal. „Claribel“ (Clarabella) ist eine Art Hohlflöte. Die Namen „Lieblich Bourdon“ und „Lieblich Gedackt“ weisen auf Schulze hin, der diese Register in England

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eingeführt hat. „Cornopean" ist eine Art Trompete mit rundem, hornähnlichem Klang.

Noch möchte ich bemerken, daß man in England im allgemeinen schlechteres Material zu den Metallpfeifen nimmt, als in Deutschland. „Zinn", das heißt eine Mischung von Zinn und ein wenig Blei wird nur selten, und nur für besonders feine Register benutzt. Als ein sehr gutes Material gilt „Spotted Metal", eine Mischung von Zinn und Blei in ungefähr gleichen Teilen. Ein sehr gebräuchliches Material ist aber auch „Plain metal", eine Mischung mit überwiegend Blei. Hält es doch sogar ein Willis nicht unter seiner Würde, für eine Dubliner Konzertorgel, die über 40000 Mark gekostet haben soll, einige Register aus „Plain Metal" herzustellen.

Die folgenden Bemerkungen sollen sich hauptsächlich an die Namen Hope-Jones und Cassон knüpfen. Die Erfindungen von Hope-Jones liegen hauptsächlich auf dem Gebiete der elektro-pneumatischen Aktion. Die Cassон's sind mehr allgemeiner Natur und beziehen sich auf eine mehr logische, übersichtlich, und vorteilhafte Einrichtung des Regierwerks, ob nun die Traktur mechanisch, pneumatisch, oder elektro-pneumatisch ist. Ehe ich aber zur Beschreibung dieser Erfindungen übergehe, möchte ich eine hübsche Erfindung von Willis auf dem Gebiete der Röhrenpneumatik einfügen. (Siehe Seite 68.)

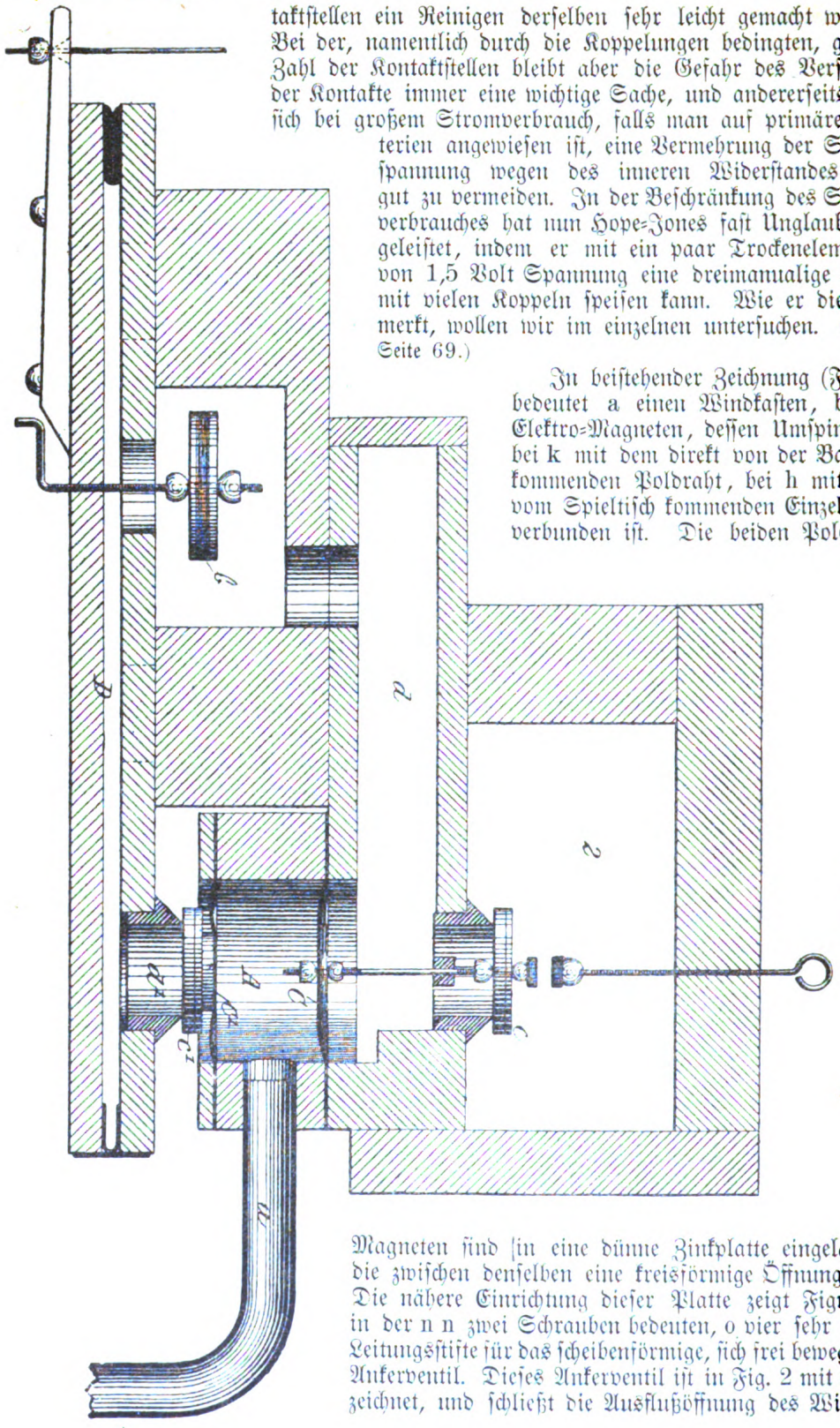
Wie aus beistehender Zeichnung ersichtlich, tritt der am Spieltisch in die Röhre eingelassene Wind am Ende der Leitung in einen Hohlraum A, der mit zwei Membran C und C′ versehen ist. Die Membran C wird nach oben gedrückt und öffnet das Ventil c, wodurch Wind aus dem Windkasten 2 in den Hohlraum d und von da in den Arbeitsbalg D tritt. Die Membran C′ wird gleichzeitig nach unten gedrückt und verschließt mittelst des Ventils c′ die Bohrung d′, die aus dem Arbeitsbalg D ins Freie führt. Der besondere Vorteil dieser Einrichtung ist nun der, daß, sobald der Arbeitsbalg mit Wind gefüllt ist, der Druck oberhalb und unterhalb der Membran C nahezu gleich ist, und infolgedessen das Ventil c durch sein eigenes Gewicht herabsinkt und die Öffnung schließt. Sobald also der Druck in A aufhört, braucht der Wind in D bloß einen Augenblick das Ventil c′ zu heben, um ins Freie zu entweichen und den Arbeitsbalg sich schließen zu lassen, während das Ventil c noch während der Dauer des einen Tons in Bereitschaft ist, für einen erneuten Tonanschlag emporgehoben zu werden. b ist das bekannte Regulierventil, durch welches das Aufgehen des Arbeitsbalges zu einem ruhigen Abschluß gebracht wird. Falls diese Aktion für eine Bewegung mit fallendem, statt mit steigendem Balg gewünscht wird, so braucht man nur die Zeichnung umzukehren und die Ventile c und c′ auf die entgegengesetzte Seite der zugehörigen Bohrungen zu legen. Ob diese Einrichtung der Endstation der Röhrenpneumatik praktisch soviel Vorzug über die gewöhnlicheren Formen hat, als sie theoretisch interessant ist, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls sind aber die modernen röhrenpneumatischen Werke von Willis in ihrer Repetitionsfähigkeit unübertroffen.

Auf dem Gebiete der Elektropneumatik hat Robert Hope-Jones eine Reihe von Erfindungen gemacht, die einen beträchtlichen Fortschritt auf diesem Gebiete bedeuten. Von Beruf Elektrotechniker, aus Liebhaberei Orgelbauer, war er zur Ausbildung der elektrischen Orgeltraktur hervorragend befähigt. Er hat denn auch in einer Menge von Einzelheiten, wie Anordnung der Kontakte, Anlage der Koppeln, Umspinnung der Magneten ꝛc., große Verbesserungen gemacht. Sein Hauptverdienst dürfte aber der Entwurf einer verbesserten elektropneumatischen Aktion sein, die ich des näheren zu beschreiben gedenke. Bei der Elektropneumatik kommt es vor allem darauf an, den Bedarf an elektrischem Strom möglichst gering zu machen. Denn wenn man für den Betrieb einer elektrischen Orgel auf primäre Batterien angewiesen ist, wie das einstweilen ja an den meisten Stellen der Fall ist, so ist die Beschaffung des elektrischen Stromes ein sehr wichtiger Umstand. Es ist ferner für die Reinerhaltung der Kontakte gefährlich, einen Strom von großer Spannung zu benutzen, weil ein solcher bei jeder Stromunterbrechung einen Funken hervorruft, der mit einer kleinen Verbrennung der Kontaktstelle verbunden ist und so auf die Dauer den metallischen Kontakt unmöglich macht. Allerdings kann durch zweckmäßige Einrichtung der Kontakte die Gefahr der Kontaktunterbrechung gering, und durch bequeme Zugänglichkeit der Kon-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

taktstellen ein Reinigen derselben sehr leicht gemacht werden. Bei der, namentlich durch die Koppelungen bedingten, großen Zahl der Kontaktstellen bleibt aber die Gefahr des Versagens der Kontakte immer eine wichtige Sache, und andererseits läßt sich bei großem Stromverbrauch, falls man auf primäre Batterien angewiesen ist, eine Vermehrung der Stromspannung wegen des inneren Widerstandes nicht gut zu vermeiden. In der Beschränkung des Stromverbrauches hat nun Hope-Jones fast Unglaubliches geleistet, indem er mit ein paar Trockenelementen von 1,5 Volt Spannung eine dreimanualige Orgel mit vielen Koppeln speisen kann. Wie er dies bemerkt, wollen wir im einzelnen untersuchen. (Siehe Seite 69.)

In beistehender Zeichnung (Fig. 2) bedeutet a einen Windkasten, b den Elektro-Magneten, dessen Umspinnung bei k mit dem direkt von der Batterie kommenden Poldraht, bei h mit dem vom Spieltisch kommenden Einzeldraht verbunden ist. Die beiden Pole des

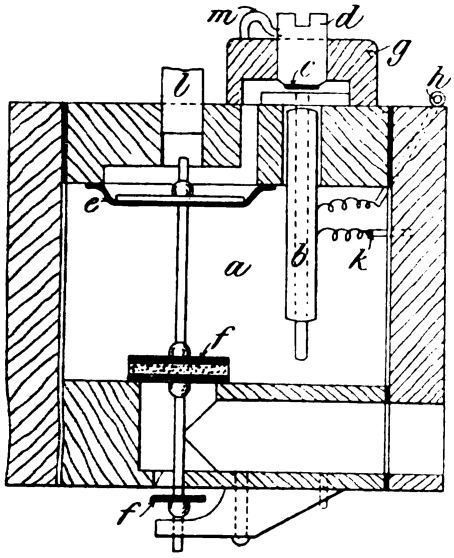


(Fig. 1)

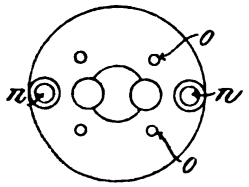
Magneten sind in eine dünne Zinkplatte eingelassen, die zwischen denselben eine kreisförmige Öffnung hat. Die nähere Einrichtung dieser Platte zeigt Figur 3, in der n n zwei Schrauben bedeuten, o vier sehr kurze Leitungsstifte für das scheibenförmige, sich frei bewegende Ankerventil. Dieses Ankerventil ist in Fig. 2 mit c bezeichnet, und schließt die Ausflußöffnung des Windes,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

die sich in einer, mit d bezeichneten, Metallröhre befindet. Die Metallröhre d sitzt vermittelst eines feinen Schraubengewindes in der hölzernen Kapsel g, die sowohl die zwischen den Polen des Magneten befindliche Öffnung, als eine zu einem Hohlraume über der Membran e führende Öffnung luftdicht bedeckt. Die Kapsel g ist abnehmbar, und wird durch zwei aus gebogenem Draht bestehende Klammern, m, festgehalten. Die Membran e hält einen Stift, der das Doppelventil ff trägt. l ist ein Holzpflock, nach dessen Herausziehen man die Stellschraube des in der Membrane sitzenden Stiftes erreichen kann.



(Fig. 2)



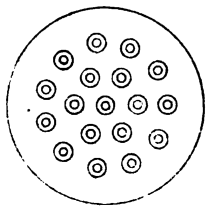
(Fig. 3)

Im Zustande der Ruhe drückt der durch die Öffnung zwischen den Polen der Magneten heraustretende Wind den Anker gegen die in der Röhre d befindliche Ausflußöffnung, diese luftdicht abschließend. Der Wind erfüllt dann den über der Membrane e liegenden Hohlraum, und da dann die Membran auf beiden Seiten gleichen Druck hat, fällt das Ventil f f, vermöge seines Gewichtes und des Winddruckes auf die Ventile, herab. Wird der Magnet durch den elektrischen Strom lebendig gemacht, so zieht er den Anker an, der dann die Zuflußöffnung des Windes verschließt, die Ausflußöffnung freigibt, und so den Druck über der Membrane aufhebt. Dadurch hebt sich der Membrane und das Doppelventil f f verändert seine Stellung. Als Vorteile dieser Einrichtung sehen wir vor allem die Form des Magneten. Der Kern desselben ist nicht rohrförmig, noch irgendwie angebohrt, sondern solid, und so zur Ausübung der größten elektro-motorischen Energie geeignet. Durch die Einrichtung des Ankers als Scheibenventil wirken beide Pole des Magneten auf den Anker, und die elektrische Kraft hat kein Gewicht des Ankers und keine Reibung, sondern nur den auf dem Ankerventil ruhenden Winddruck zu überwinden. Das, allerdings ganz geringe, Gewicht des Ankers wirkt vielmehr selbst in der Richtung der elektrischen Anziehung. Durch die kompakte Anlage der pneumatischen Bewegung wird es ermöglicht, daß eine ganz geringe Volumenveränderung der Luft über der Membrane diese bewegt, und ein bedeutender Windfluß durch das Ventil f hervorgebracht wird. Dadurch kann die Bewegung des Ankerventils auf ein ganz geringes herabgesetzt werden, was, da die elektromotorische Kraft mit der Entfernung des Ankers sehr schnell (ungefähr im Verhältnisse zum Quadrate der Entfernung) abnimmt, vom größten Nutzen ist.

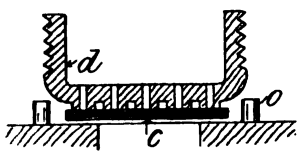
Durch einen äußerst glücklichen Gedanken hat endlich Hope-Jones den Winddruck auf das Ankerventil auf das geringste Maß gebracht. Bekanntlich ist bei kreisförmiger Ausflußöffnung und scheibenförmigem Ventil der Windausfluß dann am günstigsten, wenn der Aufgang des Ventils ungefähr gleich dem halben Radius der Ausflußöffnung ist. Der Wind muß nämlich in Wirklichkeit zwei Öffnungen durchfließen, zunächst den Zwischenraum zwischen den Wänden der Ausflußöffnung und dem Ventil, und dann die Ausflußöffnung selbst, und es ist natürlich die kleinere von diesen beiden Öffnungen, welche die Quantität des ausfließenden Windes bestimmt. Der Zwischenraum zwischen den Wänden der Ausflußöffnung und dem Ventil ist nun gleich der Oberfläche eines Cylinders, dessen Umfang gleich dem Umfang der Ausflußöffnung, und dessen Höhe gleich dem Aufgang des Ventils ist. Die mathematische Formel ist also $2\,r\,\pi.\,h.$ Der Flächeninhalt der Ausflußöffnung selbst ist $r^2\,\pi.$ Wir haben also die günstigsten Verhältnisse, wenn beide Öffnungen gleich sind,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

also wenn $2 r \pi . h = r^2 \pi$. oder $2 h = r$. Wenn man, von diesem Verhältnisse ausgehend, den Radius vergrößert, so ist leicht zu sehen, daß die Öffnung zwischen dem Ventil und den Wänden der Ausflußöffnung nur im einfachen Verhältnis zum Radius, die Ausflußöffnung selbst, und damit der Winddruck, im quadratischen Verhältnisse wächst. Machen wir also z. B. den Radius der Ausflußöffnung zehnmal größer, so lassen wir zehnmal so viel Wind aus, vergrößern aber den Luftdruck auf das Ventil auf das hundertfache. Um dieser Schwierigkeit zu entgehen, ist Hope-Jones auf den Ausweg verfallen, statt einer Ausflußöffnung deren eine ganze Menge anzubringen. Die Einrichtung ist aus Fig. 4 und 5 zu ersehen, die in ungefähr dem doppelten der natürlichen Größe ausgeführt sind. Die Röhre d ist am unteren Ende mit einer Platte abgeschlossen, aus der sich eine Anzahl kleiner Röhrchen erheben, deren Öffnungen noch nicht nadeldick sind. Die Enden der Röhrchen sind glatt abgeschliffen und bilden mit dem gleichfalls glatt geschliffenen Ankerventil einen vollkommen dichten Abschluß. Auf diese Weise bewirkt der Erfinder, daß der



(Fig. 4)



(Fig. 5)

Anker nur ungefähr $^1/_4$ mm Bewegung zu haben braucht, ohne daß der Luftdruck auf das Ventil unnötig groß wird. Durch die freie Lage der Röhre d ist ferner ein bequemes Einstellen auf die geringste genügende Entfernung ermöglicht. Bei den zu den Tasten gehörigen Magneten geschieht dies in der Weise, daß unter schnell wiederholtem Anschlagen der Taste die Röhre vorsichtig angeschraubt wird, bis statt der Tonwiederholungen ein fortgesetzter Ton erklingt. Dann dreht man etwa eine Viertelsdrehung zurück. Durch die leichte Abnehmbarkeit der Holzkapsel g endlich ist die Möglichkeit gegeben, etwaige Störungen durch eingedrungenen Staub oder dergleichen, leicht abzustellen.

Ein großer Übelstand bei vielen elektrischen Orgeln ist das Hängenbleiben der Anker an den Magneten, infolge des nach der Stromunterbrechung im Kern noch übrig bleibenden Magnetismus. Wie Hope-Jones dieser Schwierigkeit entgeht, ist mir nicht ganz klar. Seine Magneten sind ziemlich lang, was dem Auftreten von remanirendem Magnetismus günstig ist. Vermutlich ist der Winddruck stark genug, den Anker auch gegen eine ziemlich bedeutende Anziehung loszureißen. Die Zinkplatte, welche den Magneten hält, samt den Polenden, ist glatt geschliffen, und der gleichfalls glatt geschliffene Anker an der unteren Seite nur mit einer dünnen Papierschicht bedeckt, um die unmittelbare Berührung des Eisens des Ankers mit den Polen des Magneten zu verhüten. Der Windabschluß des Ventils ist also vollkommen, und da der Wind, unmittelbar aus dem geräumigen Windkasten kommend, seine volle Kraft hat und auf eine ziemlich große Fläche wirkt, so ist er schon einer beträchtlichen Arbeitsleistung fähig.

Auch auf dem Gebiete der Pfeifenkonstruktion hat Hope-Jones sein erfinderisches Talent bewiesen, und manche bemerkenswerte Änderungen eingeführt. Am meisten Aufsehen haben wohl seine Diaphone erregt, von denen das Gregoriusblatt, 1899, Nro. 2 ff. eine Beschreibung gibt. Die Urteile über dieses durchaus neue Orgelregister sind äußerst verschieden. Ich selbst habe noch keine gehört. Ich erfahre aber, daß Hope-Jones einstweilen noch keine Diaphon-Pfeifen kleiner als zwei Fuß fertig gebracht hat, was der Brauchbarkeit des Registers großen Eintrag thut. Auch steht zu befürchten, daß Lederventile, die hundert und mehr Schwingungen in der Sekunde haben, sich in kurzer Zeit durcharbeiten werden. Der Wert dieser Erfindung ist also einstweilen noch etwas ungewiß.

Die folgende Disposition einer von Hope-Jones in einer Dubliner Kirche (Presbyterian Church, Rutland Square) erbauten Orgel dürfte interessieren.

Great.

(61 Tasten, C — c^4)

Rohr Gedackt	16′
Open Diapason	8′

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Tibia Plena 8′
Hohl Flute 8′
Octave 4′
Swell to Great Suboctave
" " " Unison
" " " Octave.
Solo to Great, Suboctave
" " " Unison
" " " Octave.

Swell.

Diapason Phonon 8′
Viol d'Orchestre 8′
Salicional (Echo) 8′
Phoneuma Céleste 8′
Orchestral Oboe 8′
Cornopean 8′
Quintadena 4′
Suboctave Coupler
Octave Coupler.

Solo

Tuba 8′
Suboctave Coupler.
Octave Coupler.

Pedal.

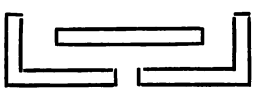
Contra Bourdon 32′
(Unterste Oktav, Quint, 18 oberste Pfeifen von der Great.)
Tibia Profunda 16′
(18 Pfeifen von der (Great)
Bourdon (von der Great) 16′
Bourdon (dieselben Pfeifen, schwächer gemacht) 16′
Flute (vom Bourdon der Great) 8′
Ophicleide 16′
(18 Pfeifen vom Solo)
Great to Pedal
Swell to Pedal
Solo to Pedal.

Um zuerst einige Bemerkungen zu den Registern zu machen, so ist die Tibia eine sehr stark intonierte Flöte von riesiger Mensur. Das Diapason Phonon ist hauptsächlich dem Namen nach eigentümlich. Die Phoneuma Celeste ist eine Art Quintatön, mit dem Salicional, das sehr enge Mensur hat, in Schwebungen gestimmt. Die Viol d'Orchestre ist eine sehr scharf streichende Gamba. Die Quintadena ist einstweilen noch nicht in der Orgel. Ich kann daher über die Wirkung dieser, als 4′ wohl seltenen Stimme nichts mitteilen. Die Tuba ist auf 15 Zoll Wind gestellt, hat eigenes Gebläse und eignen Wassermotor. Daß soviel Aufwand für diese Eine Stimme gerechtfertigt sei, kann ich nicht sagen. Die Stimme ist zwar schön, erreicht aber an edlem Klang nicht eine auf 6 Zoll Wind stehende Tuba in einer weiter unten zu beschreibenden Orgel in Omagh. Außerdem dominiert der ein klein wenig nasal angehauchte Ton der Tuba im vollen Werke zu sehr. Eigentümlich ist an der Disposition das gänzliche Fehlen der Hülfstimmen. Hope-Jones lehnt diese durchaus ab, und sucht sie durch Intonation der Register, sowie durch Oktavkoppeln zu ersetzen. Ich bin aber der Überzeugung, daß in der besprochenen Orgel eine kräftige Mixtur dem Gesamtklang sehr zu gute kommen würde.

Die Abschwächung des Pedal Bourdon, die durch verringerte Windzufuhr bewirkt wird, erhöht die Brauchbarkeit dieses Registers bedeutend. Eine Verstimmung des Tones habe ich nicht bemerkt.

Wie man sieht, sind die verschiedenen Koppeln denjenigen Abteilungen der Orgel zugeteilt, welche sie vergrößern. Folgerichtig werden sie auch von den zugehörigen Kombinationsbewegungen betroffen. So zieht z. B. der erste der zur Great gehörigen Kombinationszüge in der ersten Stufe Hohlflöte, in der zweiten Stufe dazu Celeste, Salicional und Koppel Swell to Great. Dieses Verfahren, welches zuerst von Casson befürwortet und angewandt worden ist, verdient die vollste Empfehlung; es ist durchaus logisch, macht die Anlage der Orgel übersichtlich, und erleichtert kunstgemäßes Registrieren in bedeutendem Maße.

Die Anlage der Kollektivzüge verdient ebenfalls eine kurze Erwähnung. Dieselben sind als kurze Hebel eingerichtet, die unter den zugehörigen Manualen liegen. Wie schon angedeutet, wirken dieselben in zwei Stufen. Bei gewöhnlichem Druck kommt eine bestimmte Gruppe in Thätigkeit, bei stärkerem Druck kommen noch verschiedene Züge hinzu. Außerdem besteht jeder Hebel aus drei Teilen, deren Anlage durch folgende Skizze deutlich werden dürfte:



Der mittlere Teil ist bloß eine mechanische Einrichtung, um die beiden äußeren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Teile gleichzeitig herunterzudrücken. Die beiden äußeren Teile können aber auch einzeln benutzt werden. Von ihnen wirkt der eine auf die Manual-Register, der andere auf entsprechende Pedal-Register und -Koppeln. Wenn man also beide Teile herunterdrückt, so hat man nicht nur eine bestimmte Kombination auf dem betreffenden Manual, sondern auch eine entsprechende Registration des Pedals. Es ist aber auch die Möglichkeit gegeben, die Manual-Register oder Pedal-Register unabhängig voneinander in Gruppen zu ziehen. Die Einrichtung ist sehr gut ausgedacht, und bei der allgemeinen Hülflosigkeit oder Gleichgültigkeit der Orgelbauer mit Bezug auf die Kontrolle der Pedal-Register verdient sie große Anerkennung. Sie würde auch zur Nachahmung zu empfehlen sein, wenn sie nicht durch die weiter unten zu beschreibende, viel logischere, durchgreifendere und bequemere Erfindung Cassons gänzlich in den Schatten gestellt würde.

Die Anwendung der Oktavkoppeln würde streng genommen die Beifügung einer Extraoktav-Pfeifen fordern. Dies ist nicht geschehen. Nur für die Tuba sind am unteren Ende die Pfeifen der Pedal-Ophicleide entnommen, und so die Suboktavkoppel vollständig gemacht. Da aber die Manuale am oberen Ende bis c^4 gehen, so hat man mit der Oktavkoppel einen Umfang ohne Bruch bis c^3, was für das gewöhnliche Spiel genügen dürfte.

Noch ist zu ewähnen die Stop Switch (Registerabsteller), ein zwischen den Registerzügen angebrachter Hebel, der bewirkt, daß die Registerzüge außer Thätigkeit gesetzt werden. Man kann also, nachdem man die Registerzüge beliebig gestellt, sie mittelst dieses Hebels abstellen, und während man mit der vorher gezogenen Registermischung weiter spielt, mit Muße eine neue Kombination vorbereiten, die dann, sobald der Hebel zurückgestellt ist, sofort in Kraft tritt. Der einzige Nachteil dieser Einrichtung ist, daß die Stellung der Registerzüge nicht immer anzeigt, was gezogen ist, das Gedächtnis des Spielers also einigermaßen belastet wird. Im übrigen ist die Einrichtung nützlich, und da sie bei elektrischem Betrieb mit Doppelaktion sich fast von selbst ergibt, so ist sie durchaus zu billigen. Außer dem Hebel zwischen den Registerzügen ist auch ein Pedal für denselben Zweck vorgesehen, so daß, wenn in dem Augenblick, wo die neue Registermischung eintreten soll, beide Hände beschäftigt, ein Fuß aber frei sein sollte, man sich des Pedals bedienen kann.

Ich komme nun zu dem letzten Teil meiner Arbeit, der Besprechung von einigen Erfindungen Thomas Cassons, die ich zu den wichtigsten Errungenschaften auf dem Gebiete der Orgelbaukunst zähle. In erster Linie beschäftige ich mich mit seinen Einrichtungen zur Kontrolle der Pedalregister.

Es war einer der wichtigsten Fortschritte in der Geschichte der Orgelbaukunst, als man die Register auf verschiedene Manuale verteilte. Die dadurch gewonnene Leichtigkeit, verschiedene Tonfarben miteinander abwechseln zu lassen, kann nicht überschätzt werden. Sowohl für die Begleitung als für den Solovortrag ist diese Einrichtung von der höchsten Bedeutung. Kunstgemäßes Orgelspiel verlangt nun, daß in der Regel das Pedal den Baß zu dem auf dem Manual gespielten bringt. Nun ist es aber praktisch unmöglich, die Pedalklaviatur entsprechend der Manualklaviatur zu vervielfältigen. Die einzige Möglichkeit beim Übergang von einem Manual zum andern ein entsprechendes Pedal zu haben, ist das Umregistrieren der Pedalstimmen. Das ist aber eine sehr lästige Sache, und so hat sich der Gebrauch herausgebildet, beim Spiel auf abwechselnden Manualen für die schwächeren Manuale auf Pedalbegleitung zu verzichten, und selbst moderne Komponisten schreiben kurze, schwächer zu spielende Zwischensätze gewöhnlich bloß manualiter. Daß ein solcher Gebrauch künstlerisch nicht zu rechtfertigen ist, wird jedem denkenden Organisten klar sein. Es ist daher vom künstlerischen Standpunkt aufs freudigste zu begrüßen, daß Casson eine Einrichtung gefunden hat, die diesem Übelstande abhilft. Seine Erfindung besteht kurz darin, daß er unter jedem Manual einen Druckknopf oder eine Leiste anbringt, welche jedesmal die dem betreffenden Manual entsprechenden Pedal-Register und -Koppeln in Thätigkeit setzt. Dieses Hülfsmittel nennt Casson Pedal Help, Pedalgehülfen, weil dasselbe für den Organisten die Arbeit des Pedalregistrierens besorgt, wie es sonst nur ein Gehilfe thun könnte. Pedalhülfe dürfte ein entsprechender deutscher Ausdruck sein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gemäß der ursprünglichen Form ist die ganze Einrichtung so, daß die Pedalregister in verschiedenen Gruppen angelegt werden, entsprechend den verschiedenen Manualen, und jedesmal nur die Gruppe in Thätigkeit gesetzt wird, deren Pedalhülse gedrückt, während die andern Gruppen gleichzeitig ausgeschaltet werden. Die verschiedenen Pedalhülsen lösen sich natürlich gegenseitig aus. Der Organist sieht dann jedesmal, wenn er die Manualregister für irgend ein Manual regelt, entsprechende Register in der zugehörigen Pedalregistergruppe. Beim Übergang von einem Manual zum andern hat er dann nur die zugehörige Pedalhülse zu berühren, um sofort den entsprechenden Pedalbaß zu haben. In dieser Form hat Stahlhuth (Aachen-Burtscheid) die Pedalhülfen in der elektrischen Orgel in Maynooth College angewandt, wie ich es im Jahrbuch 1891 beschrieben habe. Seitdem hat dieser Meister dieselben in all seinen neuerbauten Orgeln angebracht. Aber, soviel ich weiß, hat ihn kein anderer deutscher Orgelbauer nachgeahmt.

In neuester Zeit hat nun Casson noch eine weitere Verbesserung erfunden, die ich für das vollkommenste in dieser Beziehung halte. Durch eine äußerst geniale Einrichtung hat er es nämlich erreicht, daß die Pedalhülsen die Pedalregister automatisch ziehen, so daß wenn man eine Pedalhülfe berührt, die Pedalregister sich von selbst zu einem entsprechenden Baß für die auf dem betreffenden Manual gezogenen Manualregister anordnen. Diese neue Vorrichtung ist besonders dann der älteren vorzuziehen, wenn mehrere Abteilungen der Orgel auf demselben Manual vereinigt werden, wie es zumal bei der weiter unten zu besprechenden Oktavduplikation der Fall ist. Dann müßte nämlich die Zahl der Pedalregister-Gruppen zu groß, und ihre Beherrschung zu schwierig werden. Aber auch abgesehen von diesem Fall hat die Neuerung einen großen Vorzug. Sie entbindet nämlich den Organisten überall da, wo das Pedal bloß als Baß zu wirken hat, also während etwa $^9/_{10}$ seines Spieles, der Notwendigkeit, die Pedalregister zu ziehen. Er braucht nicht einmal an sie zu denken, die Pedalhülsen besorgen es selbst. Ob er viele oder wenige Register auf einem Manual hat, ob er mehrere Manuale aneinander gekoppelt hat, er braucht bloß die betreffende Manualhülse zu drücken, um sofort die entsprechende Pedalregistrierung bereit zu haben. Nur für den Fall, daß der Pedalpart besonders stark sein soll, daß die Pedalmelodie besonders deutlich hervortreten soll, braucht er selbst zu registrieren. Und auch für diesen Fall ist es ihm leicht gemacht. Die Pedalhülsen wirken nämlich direkt auf die Pedalregisterzüge, so daß der Organist sieht, was in jedem Augenblick gezogen ist. Nach Berührung einer bei den Pedalregisterzügen angebrachten Auslösung gehorchen die Pedalregister seiner Hand, und er kann durch Zuziehen von einem oder ein paar Registern die gewünschte Verstärkung herbeiführen. Sobald er dann eine Pedalhülse wieder berührt, tritt diese in Thätigkeit, und die Pedalregister folgen wieder automatisch jeder Veränderung der Manualregistrierung. An zwei weiter unten zu beschreibenden Orgeln (Abbeyleix und Omagh) habe ich mich praktisch von der Wirkung und Bequemlichkeit der Einrichtung überzeugt, und ich bin sicher, daß kein Organist, der sie einmal kennen gelernt hat, sie wieder wird entbehren wollen. Sache der Organisten wird es denn auch sein, dadurch, daß sie einen Druck auf die Orgelbauer ausüben, die allgemeine Einführung derselben zu bewirken.

Seit Vogler's Simplifikationssystem sind mannigfache Versuche gemacht worden, das teure Pfeifenmaterial einer Orgel in vielfältiger Weise zu verwerten. Unter all diesen Versuchen halte ich Casson's System der Oktavduplikation für bei weitem am erfolgreichsten. Durch einen äußerst genialen Gedanken hat Casson in der einfachsten Weise die Wirkungsfähigkeit einer gegebenen Anzahl von Registern nahezu verdoppelt. Das Wesen der Einrichtung und die daraus sich ergebenden Vorteile kann ich am besten an ein paar Beispielen klar machen. Ich nehme zuerst eine kleine zweimanualige Orgel, welche die Positive Organ Co., London, die Casson's Patente besitzt, in Abbeyleix erbaut hat. Dieselbe hat folgende Disposition:

Hauptwerk

(mit Extraoktav-Pfeifen zur Vervollständigung der Oktavkoppel).

1. Lieblich Bourdon 16′
2. Contra Salicional 16′
   (unterste Oktav von No. 1.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

3. Open Diapason 8′
4. Suabe Flute 8′
5. Dulcet 4′
6. Mixture, vierfach

I. Oktavkoppel

II. Obermanual ans Hauptwerk, Pedalhülfe.

Schwellwerk
(mit Extraoktav Pfeifen).

7. Contra Viola 16′ (von c an).
8. Geigenprincipal 8′
9. Rohrflöte 8′
10. Flute 4′
11. Trumpet 8′

III. Oktavkoppel, Pedalhülfe.

Pedal.

12. Acoustic 32′ (12 Quintpfeifen, Rest von No. 1.)
13. Double Open Diapason 16′ (18 obere Pfeifen von No. 3.)
14. Bourdon (von No. 1) 16′
15. Flute (von No. 1) 8′

IV. Untermanual ans Pedal.

V. Obermanual ans Pedal.

In dieser Disposition ist die große Zahl der 16′ etwas auffallend. Daß sie ungerechtfertigt sei, wird man nicht leicht behaupten. Die große Anzahl von prächtigen Kombinationen, die sich mit Hilfe dieser 16′ herstellen läßt, läßt sie wohlangebracht erscheinen. Eine weitere Rechtfertigung finden diese Stimmen in der Oktavkoppel, indem sie bei Anwendung derselben den 8′-Ton verstärken und so die Einheitlichkeit des Tones wahren. Da durch die Extraoktav-Pfeifen die Oktavkoppel bis obenhin ohne Bruch durchgeht, so erscheint hier diese Koppel als eine wesentliche und wohlberechtigte Bereicherung der Orgel. Die vollste Berechtigung sowohl der 16′ als der Oktavkoppeln ergibt sich aber aus der Besonderheit dieser Orgel, der Oktavduplikation. Diese ist nämlich eine Einrichtung, vermöge deren die Stimmen *mit der Oktavkoppel allein gespielt werden*. Dann erscheinen natürlich die 16′ im 8′-Ton, die 8′ im 4′-Ton u. s. w.

Durch diese einfache Einrichtung, deren Kosten gar nicht ins Gewicht fallen, ergeben sich dann aus dem vorhandenen Pfeifenmaterial die folgenden zwei weiteren Orgelabteilungen:

1) aus dem Hauptwerk:

Chorwerk.

1. Lieblich Gedeckt 8′
2. Salicional 8′
4. Suabe Flute 4′
5. Flautino 2′

II. Obermanual ans Chorwerk.

2) aus dem Schwellwerk:

Echowerk.

7. Viola 8′
9. Rohrflöte 4′
10. Piccolo 2′.

Dem Echowerk ist dann noch als 12. Manualregister eine Célestes 8′, die mit der Viola schwebt, beigefügt. Für diese Register sind eigene Züge in besonderen Gruppen angelegt, und unter jedem Manual sind zwei „Manualhülfen" angebracht, die abwechselnd Hauptwerk oder Chorwerk, beziehungsweise Schwellwerk oder Echowerk zum Sprechen bringen.

Ein schlagendes Beispiel für den durch die Oktavduplikation gewonnenen Vorteil bildet die Manualkoppel. Zwischen den beiden Manualen besteht bloß eine Koppelaktion. Diese erfüllt aber vier durchaus verschiedene Funktionen, nämlich 1. Schwellwerk ans Hauptwerk, 2. Echowerk ans Hauptwerk, 3. Schwellwerk ans Chorwerk, 4. Echowerk ans Chorwerk. Die Mannigfaltigkeit und Fülle dieser Orgel mit zwölf Manualregistern und drei Manualkoppeln ist wirklich erstaunlich und nahezu gleich der einer viermanualigen Orgel mit neunzehn Registern und acht Koppeln.

Noch ein paar Worte über das Pedal. Dasselbe hat nur zwei Oktaven selbständiger Pfeifen. Alle übrigen sind dem Hauptwerk entlehnt. Diese Entlehnung besorgt Cassón durch eine koppelartige Vorrichtung in der Traktur, die sehr einfach ist, so daß eine wirkliche Ersparnis gewonnen wird. Die Wirkung des Pedals ist sehr gut. Namentlich verleiht das 32′ dem Werke große Würde.

Die Wirkung der Pedalhülfe ist verblüffend. Ob man Hauptwerk oder Chorwerk, Schwellwerk oder Echowerk benutzt,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ob man die Manuale einzeln oder an einander gekoppelt spielt, immer ordnen sich die Pedal-Register und -Koppeln zu einem entsprechenden Baß.

Die Anwendung desselben Prinzips auf eine größere Orgel zeigt ein Werk in Omagh, einer kleinen Stadt im Norden Irlands. Die Disposition ist folgende:

I. Manual.

A. Hauptwerk.		B. Chorwerk.	
1. Geigenprincipal	16′	1. Geigenprincipal	8′
2. Lieblich Bourdon	16′	2. Lieblich Gedeckt	8′
3. Double Dulciana (untere Oktav von No. 2)	16′	3. Dulciana	8′
4. Open Diapason	8′		
5. Second Open Diapason	8′		
6. Hohlflöte	8′	6. Lieblich Flöte	4′
7. Gamba	4′	7. Gamba	4′
8. Principal	4′	13. Salicet	4′
9. Harmonic Flute	4′	9. Piccolo	2′
10. Harmonic Twelfth	$2^2/_3$′		
11. Fifteenth	2′		
12. Mixture fünffach.			
I. Oktavkoppel.			
II. Man. II — Hauptwerk.		II. Man. II — Chorwerk.	
III. Man. III — Hauptwerk.		III. Man. III — Chorwerk.	
Manualhülfe.		Manualhülfe.	
3 Kombinations-Druckknöpfe, Crescendo-Pedal.		2 Kombinations-Druckknöpfe,	

II. Manual.

A. Schwellwerk.		B. Echowerk.	
14. Rohr-Bourdon	16′	14. Rohrflöte	8′
15. Contra Viola (untere Oktav von 14)	16′	15. Viola	8′
		23. Voix Céleste	8′
16. Open Diapason	8′		
17. Hohlflöte	8′	17. Hohlflöte	4′
18. Harmonic Flute	4′	18. Piccolo	2′
19. Flageolet	2′		
20. Mixture dreifach.			
21. Double Hautboy	16′	21. Hautboy	8′
22. Cornopean	8′		
IV. Oktavkoppel.			
V. Man. III — Schwellwerk.		V. Man. III — Echowerk.	
Manualhülfe.		Manual-Hülfe.	
3 Kombinations-Druckknöpfe. Crescendo-Pedal.			

III. Manual.

Solowerk (6 Zoll Wind).			
24. Harmonic Flute	8′	27. Tuba	8′
25. Corno di Bassetto	16′	VI. Oktavkoppel.	
26. Orchestral Oboe (No. 25 u. 26 in eignem Schwellkasten.)	8′	VI*. Oktav-Aktion allein. Melodie-Aktion.	

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Pedal.

28.	Acoustic Violone (18 obere Pfeifen von No. 1)	32′
29.	Geigenprincipal (von No. 1)	16′
30.	Open Diapason	16′
31.	Echo Subbass (von No. 14)	16′
32.	Swell Open Diapason (18 obere Pfeifen von No. 16)	16′
33.	Octave (von No. 30)	8′
34.	Flute	8′
35.	Trombone (18 obere Pfeifen von No. 27)	16′
VII.	Man. I. — Pedal,	
VIII.	Man. II. — Pedal,	
IX.	Man. III. — Pedal.	
	Drei Pedalhülfen.	

Die „Harmonic Twelfth“ ist als ein harmonisches Gedeckt gebaut, das in die Duodecime überschlägt, und hat eine vorzügliche Wirkung. Die Mixture No. 12 umfaßt Quinten-, Terzen- und Septimenstimmen, und gibt dem Hauptwerk einen sehr vollen, runden Ton. Den prächtigen Klang der Tuba habe ich schon oben erwähnt. Diese Stimme wie auch die Double Hautboy beweisen aufs glänzendste die Meisterschaft der Engländer im Intonieren von Zungenstimmen. Die unterste Oktav des Acoustic Violone besteht aus Quintatön-Pfeifen, die in Vereinigung mit den 16′-Pfeifen von No. 1 sprechen. Die Fortsetzung bilden die Pfeifen von No. 1 im 32′-Ton. Die Wirkung der Stimme ist majestätisch. Die zwölf tiefsten Stimmen von No. 32 sind im Schwellkasten enthalten, so daß zwei vollständige Pedalstimmen (31 und 32) im Schweller stehen. Casson legt hierauf großes Gewicht, weil logischerweise auch die Bässe des Schwellwerks an dem Crescendo und Decrescendo teilnehmen sollen.

Wie man sieht, kann auch das Solowerk sowohl im 8′- als im 4′-Ton (beziehungsweise 16′- und 8′-Ton) gespielt werden. Von einer Duplikation der Register ist abgesehen, weil bei der geringen Zahl derselben ein Umregistrieren ohne Schwierigkeit geschehen kann. Um dasselbe noch zu erleichtern, sind die Registerzüge als Tasten eingerichtet, die sich gegenseitig auslösen. Man kann also mit Einer Bewegung der Hand jede beliebige Kombination stellen. Eine Erklärung erfordert noch die „Melodie-Aktion“. Dies ist eine Vorrichtung, vermöge deren nur der oberste der angeschlagenen Töne spricht. Wenn man also das Solowerk so an ein anderes Manual koppelt, so verstärkt es nur die Oberstimme auf diesem Manual. Eine sehr schöne Wirkung hat es, wenn man dazu auf dem übrigbleibenden Manual eine höhere Stimme spielt. Dann treten sowohl Sopran wie Alt klar hervor, während Tenor und Pedalbaß die Begleitung ausführen.

Die Fülle der auf dieser Orgel möglichen Tonwirkungen ist schier unerschöpflich, der Gesamtklang überwältigend, die Leichtigkeit der Registrierung unübertroffen, so daß ich kein Bedenken trage, das verhältnismäßig kleine Werk für eines der besten in der Welt zu erklären.

Eine noch weitere Ausdehnung seines Prinzips zeigt Cassон in der Disposition einer Orgel, die er für die Konzerthalle der „London Organ School“ baut. Sie ist wie folgt:

I. Manual.

A. Hauptwerk.		B. Chorwerk.		C. Dulcet.	
1. Dolce (von c′ an)	32′	1. Dolce (von c an)	16′	1. Dolce	8′
2. Geigenprincipal	16′	2. Geigenprincipal	8′		
3. Flaute Dolce	16′	3. Flauto Dolce	8′	3. Flauto Dolce	4′
4. Open Diapason	8′				
5. Lieblich Gedeckt	8′	5. Lieblich Flöte	4′		

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

6. Principal 4′
7. Flauto Traverso 4′ 7. Piccolo 2′
8. Mixture 4fach.
I. Octaven.
II. Zweites Manual. II. Zweites Manual. II. Zweites Manual.
III. Drittes Manual. III. Drittes Manual. III. Drittes Manual.
Crescendo Pedal. IV. Octaven. Manual-Hülfe.
Manual-Hülfe. Manual-Hülfe.

II. Manual.

Solo.

9. Harmonic Flute 8′
10. Saxophone (von c′ an) 16′
11. Orchestral Oboe 8′
12. Tuba 8′

V[a]. Oktavkoppel
V[b]. Oktav-Aktion allein
VI. Drittes Manual.
Melodie.
Vibrato.

III. Manual.

A. Schwellwerk.

13. Contra Viola (von c′ an) 16′
14. Open Diapason 8′
15. Rohrflöte 8′
16. Harmonic Flute 4′
17. Trumpet 8′

VII. Octaven.
Crescendo Pedal.
Manual-Hülfe.

B. Echowerk.

13. Viola 8′
18. Voix Célestes 8′
15. Rohrflöte 4′
16. Flautino 2′

Manual-Hülfe.

Pedal.

A. Bässe.

19. Quintatön 32′
(18 Pfeifen von Nro. 2)
2[a]. Violone 16′
3[a]. Subbass 16′
20. Open Diapason 16′
(18 Pfeifen von Nro. 4)
2[b]. Violoncello 8′
21. Fagotto 16′
(18 Pfeifen von Nro. 11)
VIII. Erstes Manual.
IX. Zweites Manual.
X. Drittes Manual.
Drei Pedal-Hülfen.

B. Solo.

2[b]. Violoncello 8′
9[a]. Harmonic Flute 8′
10[a]. Corno di Bassetto 8′
11[a]. Oboe 4′
12[a]. Clarion 4′

IX. Solo aus Pedal.

Pedal-Hülfe.

Mit dieser sehr revolutionären Disposition schließe ich meine Bemerkungen, hoffend, daß dieselben deutsche Organisten und Orgelbauer zum Nachdenken anregen werden.

Maynooth. **H. Bewerunge.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Beiträge zur Geschichte der Choralbegleitung.

Im Jahrgange 1898 der Musica sac. veröffentlichte der Unterzeichnete auf S. 149 ff. Beschreibung und Proben einer Choralbegleitung[1]) aus dem Jahre 1761. Herr Dr. Haberl urteilt[2]) darüber: „Diese Publikation unseres verehrten Herrn Mitarbeiters wird besonders wertvoll durch die für die Kirchenmusik-Geschichte des 18. Jahrhunderts interessanten Namen der „Referenten", welche ihr Urteil über das Werk von G. Lentz abgegeben haben. Die Einrichtung der Referate des Cäcilienvereins-Kataloges, sowie die Methode, die Choralmelodieen mit schwarzen Noten darzustellen, ist also bereits vor mehr als hundert Jahren[3]) üblich gewesen! Wahrlich: Nihil sub sole novum!" In ganz ähnlicher Weise hat auch Justus Heinrich Knecht (1732—1817) die harmonische Begleitung der Choralmelodieen geschrieben. Seine berühmte „Vollständige Orgelschule für Anfänger und Geübtere" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) bietet in dem III. Teile, welcher im Jahre 1798 erschienen[4]) ist, recht interessante Beispiele.

In einem II. Artikel der Musica sac. 1899, S. 162 ff. publizierte ich Excerpte aus einer Choralbegleitung,[5]) welche im Jahre 1844 erschienen ist. Die auf S. 185 der genannten Zeitschrift mitgeteilten Proben genügen, um zu zeigen, zu welch barbarischer Mißhandlung unserer heiligen Altargesänge noch vor sechsundfünfzig Jahren Anleitung gegeben wurde. Wie trügerische Irrlichter huschen hier die glänzenden Arpeggien und flimmernden Fioriturен um den Cantus firmus, und gleich mutwilligen Buben tanzen diese harmonischen Unarten um den altehrwürdigen Priestergesang. Leider versucht noch hier und da ein Organist „aus der alten Schule" einen solchen Tonsatz „mit gewohnter Meisterschaft" zur Ausführung zu bringen, und die Kirchenbesucher erhalten dann „ein weit erstaunlicheres Schauspiel, als etwa den Satan in einem Weihbrunnkessel baden zu sehen".[1]) Der am 28. März 1840 zu Heidelberg verstorbene Professor der Rechte[2]) Anton Friedrich Justus Thibaut schreibt[3]) an einer Stelle: „Wenn dieß weiter fortgeht, so kommen wir am Ende unfehlbar dahin, daß wir bei unsern musikalischen Gastmählern keine Melone ohne Spaniol oder den heißesten Pfeffer essen können und nach Art gemeiner Russen vom Branntwein zum Scheidewasser übergehen müssen. Das thut also Noth, daß man die abgestumpften musikalischen Fresser und Säuffer auf die Fasten setzt,

[1]) Choral-Schlag-Buch. Eingerichtet von Gerardo Lentz. Moguntiae, 1761.

[2]) Mus. sac. 1898, S. 150, Anmerk. 8.

[3]) Gemeint sind: H. Oberhoffer, Die Schule des katholischen Organisten. Op. 36. Trier 1869. 5. Aufl. 1896. — J. E. Habert, Responsorien bei der heiligen Messe. Missa in Dominicis per annum. Gmunden (Selbstverlag). — P. Schmetz, Die Harmonisierung des gregorianischen Choralgesanges. Ein Handbuch zur Erlernung der Choralbegleitung. Düsseldorf, 1855, 2. Aufl. 1894. — P. Piel und P. Schmetz, Orgelbegleitung zum Ordinarium Missae. Düsseldorf, 1887. 2. Aufl. 1894. — Fr. Volbach, Lehrbuch der Begleitung des gregorianischen Gesanges und des deutschen Chorals in den Kirchentonarten nach den Grundsätzen des polyphonen Satzes. Historisch und kritisch bearbeitet. Berlin, 1888. K. W.

[4]) Eine Probe daraus veröffentlichte B. Widmann im Gregorius-Blatt 1898, S. 77.

[5]) Der Gregorianische Gesang bei dem Amte der heiligen Messe und anderen kirchlichen Feierlichkeiten mit beigefügter Orgelbegleitung, bearbeitet von Johannes Nikolaus Neubig. Wiesbaden, 1844.

[1]) A. W. Ambros, Bunte Blätter. I. Bd. Leipzig, 1872. S. 148.

[2]) Es ist auffallend und merkwürdig, daß gerade unter den Juristen von jeher Männer waren, die nicht nur als neuschaffende Tonkünstler Hervorragendes geleistet haben, sondern die auch die vergrabenen Musikschätze durch wissenschaftliche Forschung und praktische Handreichung der Gegenwart wieder bekannt und nutzbar zu machen suchten, z. B. K. Tinctoris, circa 1446—1511, A. Lobwasser, 1513—1585, H. Schütz, 1585—1672, Dom. Mazzocchi, circ. 1600—1640, W. Fabricius, 1633 bis 1679, J. Kuhnau, 1660—1721, B. Marcello, 1686—1739, J. Hawkins, 1718—1789, E. L. Gerber, 1746—1819, J. A. Anschütz, 1772—1858, A. F. J. Thibaut, 1774—1840, v. Winterfeld, 1784—1852, S. W. Dehn, 1799—1858, de Coussemacker, 1805—1875, R. Schumann, 1810—1856, A. W. Ambros, 1816—1876, J. J. Maier, 1821—1881, G. Adler, geb. 1855, A. H. Prüfer, geb. 1860, Leonida Busi ꝛc. Mit Leichtigkeit könnten diesem Verzeichnis noch mehr als drei Dutzend bedeutende Namen aus verschiedenen Jahrhunderten hinzugefügt werden.

[3]) Über Reinheit der Tonkunst. Heidelberg. 2. Aufl. 1826. (7. Ausg. Freiburg in Br. und Leipzig, 1893.) S. 111 fl. Mit Recht wird diese Schrift in der Beilage zu N°. 145 der „Allgemeinen Zeitung" vom 25. Mai 1851 das „goldene Büchlein" genannt.

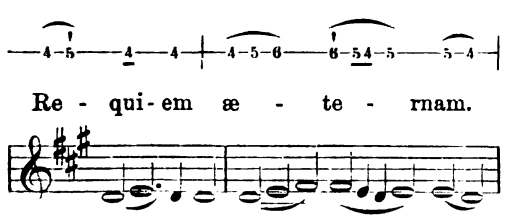
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

daß man ihren erschlafften musikalischen Nerven gehörige Spannkraft zurückschafft und grade das wieder in volles Leben bringt, was jetzt nahe am Aussterben ist, nämlich den reinen Sinn für Musik als Musik und den veredelnden Sinn, welcher durch die Musik geläutert und gehoben, aber nicht in Gemeinheit und Unnatur hineingeführt und befestigt seyn will." — Zum Glück erschien bereits zweiundzwanzig Jahre nach dem Opus von N. Neubig ein Buch, welches in ganz neue Bahnen einlenkte und dem ersteren den Boden entzog. Es führt den Titel: „Gregorianische Choralgesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Ausgewählt und für die Orgel harmonisiert von Ludwig Schneider, weiland Pfarrer zu Eibingen im Rheingau. Nach seinem Tode herausgegeben von Fr. Jos. Mayer,[1]) Pfarrer zu Weilburg, und Erwin Schneider,[1]) Lehrer zu Mengerskirchen. Zum Besten des Bischöflichen Knabenseminars zu Hadamar. Frankfurt am Main, 1866. In Kommission bei G. Hamacher." Querformat VIII und 297 S.

Ludwig Schneider war geboren am 15. August 1806 zu Rüdesheim, wurde am 25. Juli 1828 zum Priester geweiht, Kaplan zu Wiesbaden 1. September 1828, Pfarrer zu Neudorf 1. Juli 1833, Pfarrer zu Eibingen und examinator approbandorum et synodalis 1. Januar 1841 und starb am 22. Januar 1864 zu Eibingen im Rheingau.[2]) Schneider gehörte einer Familie an, welche sich durch Begabung, Festigkeit des Charakters und religiös-kirchlichen Sinn in seltener Weise auszeichnete. Sein Vater war der Lehrer Karl Joseph Schneider, geboren zu Hallgarten im Rheingau, seine Mutter Elisabeth, geborne Bill, aus Aßmannshausen. Äußerlich war Schneider eine fein gebaute und sehr schmächtige Gestalt von mittlerer Größe, äußerst kurzsichtig. Er war jedoch keineswegs, wie man bei oberflächlichem Anblick hätte meinen können, körperlich kraftlos und hinfällig; er hatte vielmehr eine sehr ausdauernde, wahrhaft zähe Natur. Was seinen Körper insbesondere auszeichnete, war seine ungemeine Leichtigkeit und Flüchtigkeit und sein Geschick zu den mannigfaltigsten Verrichtungen. Leicht und schnell war Schneider's Gang, jedoch so, daß er ganz zu seinem Wesen paßte und den priesterlichen Anstand, welcher bei ihm in hohem Grade hervortrat, nicht beeinträchtigte. Was endlich seinem Körper einen besonderen Reiz verlieh, waren die in diesem auf das Schärfste hervortreten-

[1]) Franz Joseph Mayer, geboren am 19. Januar 1817 in Trennfurt (Bayern), wurde am 21. November 1842 zum Priester geweiht und versah bis zum Jahre 1849 die Stelle eines Hauslehrers auf dem Schlosse des Grafen von Walderdorf. Von 1850—1862 war Mayer Kaplan in Frankfurt am Main, erhielt in dem letztgenannten Jahre die Pfarrei Weilburg a. d. Lahn und wurde 1868 zum Pfarrer von Camberg ernannt. Am 15. Februar 1875 wurde er in der Filialkirche zu Oberselters am Altare vom Schlag getroffen und starb daselbst am 17. Februar. „Er war ein ausgezeichneter, eifriger Geistlicher, tüchtiger Schulmann, als Mensch und als Priester sehr beliebt. Nebenbei galt er als tüchtiger Kenner sowohl der profanen als kirchlichen Musik, wie er auch selbst als Musiker schätzbare Fertigkeiten auf verschiedenen Instrumenten besaß." H. J. M(üllers)., Geschichte von Stadt und Amt Camberg. Camberg, 1879. S. 75. Mayer veröffentlichte: „Lateinische Choralgesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres. Aus den Mechelner Choralbüchern in der Schreibeweise des seligen Pfarrers Schneider zu Eibingen in Noten und Ziffern zusammengestellt von Fr. Jos. Mayer, Pfarrer zu Weilburg. Zum Besten des Bischöflichen Knabenseminars zu Hadamar. Frankfurt am Main. In Kommission bei G. Hamacher 1867". VIII u. 532 S. — Eine Probe aus diesem Buche (S. 48) mag hier folgen: VII. Missa pro defunctis. Messe für die Verstorbenen.

1 = A Introitus. Mod. VI.



[1]) Derselbe war später Lehrer in Dehrn bei Limburg a. d. Lahn, wanderte dann nach Amerika und lebt jetzt in Rüdesheim am Rhein.

[2]) Litterarischer Handweiser. Herausgegeben von Franz Hülskamp. 1864, No. 22, S. 74. — Mainzer Abendblatt, 1864, No. 23. — Katholisches Volksblatt. Mainz, 1864. No. 7. — Cäcilia. Organ für katholische Kirchenmusik. III. Jahrgang. Luxemburg, 1864. S. 115. — P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. II. Teil. Regensburg, 1895. S. 240. — Blätter der Erinnerung an den besonders auch um die Verherrlichung der heiligen Hildegardis und durch Förderung des Choralgesanges hochverdienten Ludwig Schneider, weiland Pfarrer zu Eibingen im Rheingau, von seinem Dienstnachfolger J. Ph. Schmelzeis. Mainz, 1866. Diesem Schriftchen sind die folgenden Ausführungen teilweise entnommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den Spuren seiner geistigen Begabung. Schneider besaß großen und scharfen Verstand. Daraus wird es erklärlich, wie sein Leben lang die Mathematik für ihn eine Lieblingsbeschäftigung sein konnte. Wir haben z. B. eine Arbeit von ihm vor uns: „Die Aufhebung der Teiler und die Anwendung dieser Lehre auf die Lösung höherer als quadratischer Gleichungen". Das Beispiel, welches dabei benutzt ist: $x\,4 - 17\,x^3 + 97\,x^2 - 210\,x + 144 = 0$. Resultat: $x = 6$. Sein bewunderungswürdiges Gedächtnis mußte ihm den bleibenden Besitz der einmal gemachten geistigen Errungenschaften sichern. Als Gymnasiast zu Mainz lernte er z. B. in einer Stunde hundert Verse aus der Äneis auswendig. Schneider besaß eine wahrhaft eiserne Konsequenz. Hatte er einmal etwas als wahr oder notwendig oder zweckmäßig erkannt, so war nichts imstande, ihn davon abzubringen. Schneider genoß zuerst den Unterricht seines Vaters in der Volksschule zu Rüdesheim, und dann war er Schüler des älteren Lehrers Schüthäring daselbst. Den fremdsprachlichen Unterricht erteilte ihm der dortige Frühmesser und spätere langjährige Pfarrer von Mittelheim, Martin Schäfer († 1865). Schäfer[1]) hatte noch als Novize der berühmten, altehrwürdigen Cisterzienserabtei Eberbach[2]) im Rheingau angehört und einige Zeit nach deren Aufhebung die Frühmesserei in Rüdesheim übernommen. Der Umstand, daß der letzte (59.) Abt von Eberbach, Prälat Leonhard Müller, nach Unterdrückung des Klosters (1803) in seinen Geburtsort Rüdesheim gewandert war und dort seine letzten Lebensjahre zubrachte (gestorben 18. Dezember 1818), mag Schäfer dahingezogen haben.[1]) Als Knabe von zwölf Jahren verließ Schneider Rüdesheim, indem er zunächst seinem Onkel und Paten Ludwig Schneider, welcher später als Dekan zu Bingen gestorben ist und zu jener Zeit Pfarrer zu Großzimmern war, zur Weiterbildung gegeben wurde. Von dort aber, wo er sich ungefähr ein Jahr aufgehalten hatte, kam er dann im Jahre 1819 an die damaligen „Geistlichen Schulen" am Bischöflichen Seminar in Mainz und blieb daselbst bis zum Jahre 1826. Unter so vortrefflichen Männern wie Räß und Klee, welche hier thätig waren, konnten seine reichen Anlagen sich bestens entwickeln und die schönsten Früchte tragen. Schneider besaß vorzügliche Kenntnisse der lateinischen, griechischen, hebräischen und arabischen Sprache.[2]) Während seine Talente ihn be-

[1]) Joh. Phil. Schmelzeis, Rüdesheim im Rheingau von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Rüdesheim, 1881. S. 124. — J. Zaun, Beiträge zur Geschichte des Landkapitels Rheingau und seiner vierundzwanzig Pfarreien. Wiesbaden, 1879. S. 200.

[2]) P. Hermann Bär, Diplomatische Geschichte der Abtei Eberbach. I., II. Bd. herausgegeben von Dr. K. Rossel. Wiesbaden, 1855. 1858. III. Bd. herausgegeben von L. M. E. Stoff. Wiesbaden, 1886. — Dr. K. Rossel, Urkundenbuch der Abtei Eberbach. Bd. I. II. Wiesbaden, 1861. 1865. — L. M. E. Stoff, Die Abtei Eberbach. Wiesbaden, 1879. — Dr. W. Lotz, Die Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden. Herausgegeben von Dr. Fr. Schneider. Berlin, 1880. S. 86 ff., S. 496. — C. D. Vogel, Historische Topographie des Herzogtums Nassau. Herborn, 1836. S. 42. — Seb. Brunner, Ein Cisterzienserbuch. Würzburg, 1881. S. 23. — Dr. K. Rossel, Denkmäler aus Nassau. Wiesbaden, 1862. Heft III. — Die Abtei Eberbach war von dem Erzbischofe von Mainz, Albert I., Grafen von Saarbrücken im Jahre 1116 für Augustiner-Chorherren gestiftet worden. Im Jahre 1131 wurde sie den Cisterziensern übergeben. Nach dem Frieden von Lüneville, der am 9. Februar 1801 zwischen dem deutschen Reiche und der französischen Republik abgeschlossen worden war, in dessen Ausführung der Reichsdeputations-Hauptschluß vom 25. Februar 1803 ergangen ist, „fiel auch unter anderm das Kloster Eberbach unter dem 59. Abte, Leonhard Müller von Rüdesheim, der allgemeinen Säkularisation zum Opfer. Schmelzeis, l. c., S. 163 ff. — Otto Freiherr Grote, Lexikon deutscher Stifter, Klöster und Ordenshäuser. Osterwieck a. H. 1881. I. 121. — Nach Aufhebung des Klosters Eberbach beschloß man unter anderm die dortige „große Orgel" (3 Manuale und 35 tönende Register) abzubrechen und in der evangelischen Mauritiuskirche in Wiesbaden aufzustellen und so „diesem Gebäude eine würdige Zierde und dem Gesang den nötigen Stützpunkt durch dieses mächtige Instrument zu verschaffen." Siehe meinen Aufsatz: „Zur Geschichte der Orgelwerke in der ehemaligen St. Mauritiuskirche in Wiesbaden" in der „Zeitschrift für Instrumentenbau". Leipzig, 1899. N°. 23, S. 665 ff.

[1]) Zaun, l. c., S. 296. Schmelzeis, l. c., S. 164.

[2]) Als eine Probe mögen hier die Disticha auf den Pfarrer Frz. Jos. Klein zu Aßmannshausen († 4. Febr. 1849) folgen, welche Schneider ihm auf seinem Grabkreuze widmete, Klein's Befähigung, mathematische, astronomische, musikalische Thätigkeit, sein ernstes, entschiedenes, vor keiner Schwierigkeit zurückschreckendes Wesen und die von ihm durchgemachten schweren Stürme schildernd:

Nomine tu parvus, mentis sed acumine magnus,
Scrutatus numeros sideris atque lyrae,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

fähigten, jede wissenschaftliche Laufbahn zu betreten und auf jeder sich auszuzeichnen, hatte er beschlossen, seine Kräfte im Dienste der heiligsten Sache zu verwerten, er wollte — Priester werden. Darum hatte er sich nach Vollendung der vorbereitenden Studien schon in Mainz drei Jahre lang dem Studium der Theologie gewidmet und darum auch in Bonn neben den philologischen Kollegien bei Windischmann, neben den philosophischen bei Freytag, von Schlegel und Welker und neben den kirchenrechtlichen bei Walter die dortigen theologischen besucht. Seine stärkste theologische Seite war in seiner Kenntnis der heiligen Schrift und in seiner Bekanntschaft mit dem Leben der Heiligen gelegen. Am 24. Juli 1828, dem Patronstage seines Vaterstädtchens und Namensfeste seines hochwürdigsten Bischofs Dr. Jakob Brand,[1]) empfing Schneider durch eben dessen Hände, in einem Alter von noch nicht ganz zweiundzwanzig Jahren und darum mit Dispens, zu Limburg die heilige Priesterweihe. — Eibingen[2]) ist einer der unbedeutendsten Orte des Rheingaues und eine der geringsten Pfarreien des Bistums Limburg. Schneider aber trat diese Pfarrei auf seinen eigenen Wunsch an, indem er seinem Vorgänger auf derselben, dem durch seine Eigentümlichkeiten scharf hervortretenden und durch seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik in weiteren Kreisen bekannten Pfarrer Xaver Ludwig Hartig[3]) unter Beistimmung der bischöflichen Behörde die Pfarrei Neudorf[1]) gegen die Pfarrei Eibingen abgab. Und nachdem er in diese äußerlich geringe Stelle eingetreten war, wollte er keine andere mehr annehmen. Wie verhältnismäßig wenige war er geeignet, ein Domkapitel oder einen Universitätslehrstuhl zu zieren. Gewiß hätte es für ihn auch nahe gelegen, sich wenigstens litterarisch hervorzuthun und dadurch mehr in die Öffentlichkeit zu treten. Aber auch dies that er nicht und fühlte sich, wie es scheint, dazu gar nicht getrieben. Pfarrer zu sein und zu schriftstellern schien ihm im allgemeinen bedenklich; er hegte Besorgnis, daß ein Pfarrer, welcher schrift-

Strenus et pastor, factis praeclarus et ore,
Audi sat passus nunc super astra choros.

Zaun, l. c. S. 312, 306, 164.

[1]) Dr. Brand (1827-1833) war der erste Bischof des im Jahre 1827 errichteten Bistums Limburg. Wetzer und Welte's Kirchenlexikon VIII. Band, Freiburg 1891. Sp. 2056. — K. M. J. 1898, S. 39, Anmerk. 3.

[2]) Zaun, l. c. S. 296 ff.

[3]) Derselbe war am 16. Mai 1782 zu Amorbach, bei Miltenberg in Bayern, geboren, wurde am 22. März 1808 zum Priester geweiht, Kaplan zu Hochheim a. Main 1808, zu Kiedrich am 1. Sept. 1813, Pfarrer zu Mombach bei Mainz 1815, zu Eibingen vom 9. Nov. 1831 bis 1. Dez 1840, zu Neudorf vom 1. Jan. 1841 bis 1. Okt. 1843, ging dann in seinen Heimatsort und starb daselbst im Jahre 1861. Zaun l. c. S. 104. 302. Schematismus der Diözese Limburg für das Jahr 1837. S. 88. — Schreiber dieser Zeilen ist bemüht, die verschiedenen musikalischen Werke von Xav. Lud. Hartig zu sammeln. Was ich bis jetzt erlangen konnte, gibt das folgende bibliographische Verzeichnis an: Kleine Orgelstücke verschiedener Art. Mit oder ohne Pedal. Zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Opus 2 der Orgelstücke. Eltville im Rheingau bei J. Becker 2 fl. 30 kr. — Zwölf kleine Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Opus 3 der Orgelwerke. Mainz bei Fr. Zimmermann. 36 kr. 13 S. — 24 Orgelstuecke verschiedener Art zum Gebrauche beim öffentlichen Gottes Dienste. Opus 4 der Orgelstücke. Eltville im Rheingau, bey J. Becker. 2 fl. 12 kr. 23 S. — Lied von Christus. In Musik gesetzt und dessen Freunden gewidmet. Eltville. G. Zulehner. — Zwölf kleine Orgelstücke mit oder ohne Pedal zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Opus V der Orgelstücke. Eltvill im Rheingau bei J. Becker 36 kr. 11 S. — 24 kleine Orgelstücke mit oder ohne Pedal zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Opus V (!) der Orgelstücke. Eltville im Rheingau bei J Becker 1 fl. 12 kr. — VI Lieder ernstes Inhaltes in Musik gesetzt und Fräulein Bertha v. Linde Hochachtungsvoll gewidmet. Heft 1—5. Eltville im Rheingau J. Becker. — 150 kleine und leichte Vorspiele und Cadenzen für angehende Orgelspieler. Opus 8 der Orgelwerke. Eltville im Rheingau bei Jacob Becker. 1 fl. 30 kr. 43 S. — 300 Vorspiele und Fughetten. Opus 9. 3 Hefte. Mainz. B. Schotts' Söhnen à 48 kr. — 300 kurze Versetten, Fughetten, Vor,- Zwischen- und Nachspiele zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für angehende Orgelspieler. Herrn Kantor Anthes in Idstein Hochachtungsvoll gewidmet. Opus 10 der Orgelwerke in 4 Abteilungen. Mainz, Antwerpen und Brüssel bei B. Schotts' Söhnen. à 54 kr. — 24 kleine und leichte Orgelstücke. Seinem Freunde Hrn. Schulinspektor Neubig zu Idstein gewidmet. Opus 11 der Orgelwerke. Frankfurt a. M. bei Fr. Phil. Dunst. 54 kr. — Melodieen und Choräle zum Gesangbuche der Diözese Limburg mit einfacher Orgelbegleitung. Mainz bei B. Schotts' Söhnen. 133 S. 228 No. No. — Siona. Sammlung katholischer Hymnen, Antiphonen und Choralmelodieen ꝛc. von allen Meistern aus allen Jahrhunderten mit einfacher Orgelbegleitung. Eltville a. Rh. bei Jacob Becker 12 fl. 12 Hefte. 146 S. 198 No. No. — Vollständige Sammlung der gewöhnlichen Melodieen zum Mainzer-Gesangbuche nebst Choralmelodieen alter und neuer Meister, Kyrie und Psalmenintonationen ꝛc. mit einfacher Orgelbegleitung. Mainz bei Franz Zimmermann. 2 fl. 48 kr. 68 Seiten.

[1]) Zaun l. c. S. 98 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stellere, nur zu leicht seine so vielseitigen und außerordentlich wichtigen Amtspflichten irgendwie vernachlässige. Was Schneider bei seinem ernsten Ringen nach einem würdigen Gottesdienste besonders zu statten kam, war seine außerordentliche musikalische Tüchtigkeit. Einer musikalischen Familie entsprossen, in besonders hohem Grade musikalisch beanlagt und von Kindheit an in der Musik gründlich unterrichtet und ausgebildet, zeichnete er sich in dieser Beziehung so sehr aus, daß er, wenn er einzig nur darauf sich gestützt und ausschließlich der Musik gelebt hätte, eine äußerlich wahrhaft glänzende Lebenslaufbahn sich hätte sichern können. In seiner kleinen Gemeinde, welcher höhere Bildung und namentlich musikalische durchaus abgeht, hat er die gewöhnlichen Leute, welche am Tage den schwersten Feldarbeiten obzuliegen haben, in den Abend- und Nachtsstunden durch ununterbrochene Belehrung und Uebung dahin gebracht, daß sie zwei- bis achtstimmige Gesangstücke ausführten, welche volle Bewunderung ernteten. — Schneider trug auch Sorge für die Herrichtung eines kunstgerechten und würdigen Altars in der Eibinger Pfarrkirche zur Aufnahme der Reliquien der heiligen Hildegard (1098—1179), Äbtissin [1]) des Rupertsberger Klosters bei Bingen und veranlaßte und veranstaltete endlich für den St. Hildegardistag (17. September) 1857 ein großartiges Fest zur feierlichen Übertragung derselben. Schneider hatte die Freude, daß der H. H. Bischof Dr. Peter Joseph Blum von Limburg (1842—1884) selbst dem schönen Feste beiwohnte und die Festrede [1]) hielt; als am Nachmittag Domkapitular und Professor Dr. Johann Baptist Heinrich (1816—1891) aus Mainz [2]) zuerst noch eine entsprechende Predigt [3]) im Freien gehalten, wurde unter dem Geläute der Glocken aller benachbarten Orte diesseits und jenseits des Rheines in einer großen Prozession das Haupt, die Zunge, das Herz und die Gebeine der großen heiligen Seherin, welche vor sieben Jahrhunderten in diesen Gegenden für Gottes Ehre aufgetreten war, von den Generalvikaren der Diözesen Limburg und Mainz und von anderen durch Alter und Ansehen hervorragenden Geistlichen der genannten Diözesen durch das festlich ge-

[1]) J. Ph. Schmelzeis, Das Leben und Wirken der heiligen Hildegardis. Freiburg 1879. — Gregorius-Blatt. Aachen 1880. S. 1 ff. — F. W. E. Roth, Die Lieder und die unbekannte Sprache der heiligen Hildegardis. Wiesbaden 1880. — Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cistercienser-Orden. Würzburg und Wien 1883. 4. Jahrg. II. Bd. S. 215. — Dr. P. Bruder, Acta inquisitionis de virtutibus et miraculis S. Hildegardis (1883). cfr. Analecta Bolandiana II. 1. pag. 116-129. — Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. Freiburg 1888. V. 2061. — Dr. Ant. v. d. Linde, Die Handschriften der Königlichen Landesbibliothek in Wiesbaden. Wiesbaden 1877. S. 1—96. — Allgemeine deutsche Bibliographie. XII. Bd. Leipzig 1880. S. 407 ff. — J. K. Dahl, Die heilige Hildegardis, Äbtissin in dem Kloster Rupertsberg bei Bingen. Eine historische Abhandlung. Mainz 1832. — L. Clarus, Leben der heil. Hildegard. I. II. Regensburg 1854. — M. f. M. 1888, S. 48. — J. C. Ebert, Cabinet deß gelehrten Frauen-Zimmers. Franckfurt 1706. S. 184 ff. — Dr. J. Aschbach, Allgemeines Kirchenlexikon. III. Bd. Mainz 1850. S. 275 ff. — Dr. J. C. Passavant, Untersuchungen über den Lebensmagnetismus und das Hellsehen. Frankfurt a. M. 1837. S. 177 ff. — G. H. Pertz, Monvmenta Germaniæ historica. Scriptorum tomvs XVI. Hannoveræ 1859. pp. 90, 330 seq. — Historisch-politische Blätter Bd. 76, S. 604 ff. 659 ff. Die Werke der hl. Hildegardis und ihr neuester Kritiker. (Wider Preger) München 1875. — v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius. II. Abt. 2. Bd. S. 535. II. Abt. 9. Bd. S. 520 ff. Koblenz 1860. — Biographie universelle. Tom. XX. Paris 1817. p. 381. — Dr. Hœfer, Nouvelle biographie générale. Tom. XXIV. Paris 1861. p. 673. — Registra rerum et censuum monasterii St. Ruperti ab anno 1147-1270. Rupertsberger Traditions- und Lagerbuch, aufbewahrt im Kgl. Staatsarchiv in Wiesbaden. — Joan. Stilting, De S. Hildegarde virgine, magistra sororum ord. S. Benedicti in monte S. Rvperti jvxta Bingivm in diœcesi Mogvntina. Commentarius prævius. (Bolland. Acta Sanctorum. Septembris. Tom. V. Antverpiae. 1755 p. 629-679. Ne. 1—213.) — J. P. Migne, Patrologiae cursus completus. Tom. CXCVII. Parisiis 1855. — Caes. Baronius, Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198. Romae 1588-1607. Tom. XII. ad a. 1148. Ed. Tilcini 1641. p. 302, § XXXII. Stilting No. 34). — Ant. Pagi, Critica historico-chronologica in universos Annales ecclesiasticos Caesaris Cardinalis Baronii. Tom. IV. Coloniæ Allobrogum 1727. p. 654 ad a. 1178, No. VIII. Obitus S. Hildegardis. cfr. Stilting No. 203.

[1]) Predigt auf die Gedächtnisfeier der heiligen Hildegard bei Gelegenheit der Übertragung ihrer Reliquien. Gehalten in der Kirche zu Eibingen am 17. Sept. 1857 von Dr. Peter Joseph Blum, Bischof von Limburg. Mainz. E. Schröder. 23 Seiten.

[2]) Mus. sac. 1877, S. 35. 1882, S. 118. 1891, S. 39. Cäcilien-Kalender 1885, S. 46 ff.

[3]) Predigt über die Verehrung der heiligen Reliquien, gehalten bei der Übertragung der Reliquien der heiligen Hildegardis zu Eibingen am 17. September 1857 von Dr. J. B. Heinrich, Domkapitular zu Mainz. Mainz. F. Kirchheim. 1857. 16 S.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schmückte Dorf auf den neuen Altar übertragen. Da sich schon lange das Bedürfnis nach einer eingehenden und erschöpfenden Darstellung des Lebens und Wirkens der heiligen Hildegardis fühlbar gemacht hatte, so unterzog sich Schneider der mühevollen Arbeit, das zerstreute literarische Material zu sammeln. Mit allem Eifer ging er an die Bearbeitung dieses Werkes. Da schlug für ihn am 22. Januar 1864, an einem Freitag, nachmittags zwischen zwei und drei Uhr die Scheidestunde von dieser Welt. Im Angesichte des Todes stimmte er noch das „Lauda Sion" an. Schneider's schriftlichen Nachlaß erbte der Hochwürdigste Herr Bischof Dr. Blum.

Obgleich Neubig seine oben genannte Orgelbegleitung diesem unvergeßlichen Bekennerbischof[1]) gewidmet hatte, so ließ derselbe doch durch seinen Generalvikar Dr. K. Klein in dem „Amtsblatt des Bistums Limburg" in der Zeit vom 24. September 1865 bis 12. März 1868 nicht weniger als viermal an die Anschaffung und an den ausschließlichen Gebrauch der erwähnten Choralbücher von Schneider (1866) und Mayer (1867) erinnern und beauftragte in einem Erlasse vom 12. März 1868 die „sämtlichen Herren Pfarrvorstände bis zum 1. Juni an ihre, resp. Dekanatsämter ausführlich darüber zu berichten, was in den ihnen unterstehenden Pfarr- und Filialkirchen für die Einführung des lateinischen Choralgesanges seither geschehen ist, insbesondere, welche Gesänge bereits eingeübt und bei dem feierlichen Gottesdienste gesungen worden sind. Die Herren Dekane haben hiernächst sämtliche in dieser Sache eingelaufenen pfarramtlichen Berichte mit einem Begleitbericht spätestens bis zum 15. Juni d. J. Uns vorzulegen." Das Melodieenbuch zum Limburger Diözesan-Gesangbuche[2]) enthält bis heute noch auf S. 138 bis 174, Nro. 303 ff. lateinische Choralmelodieen aus dem von Mayer im Jahre 1867 veröffentlichten Werke. Derselbe schreibt als Herausgeber der für die Orgel harmonisierten gregorianischen Choralgesänge im Jahre 1866 in der Vorrede u. a. folgendes:

„Lud. Schneider war in weiteren Kreisen bekannt durch sein Bestreben, den gregorianischen Gesang in seiner ursprünglichen Reinheit mit entsprechender Orgelbegleitung zu rehabilitieren. Seine musikalischen Arbeiten zerfallen in drei Abteilungen und kennzeichnen deutlich den Weg, welcher ihn aus dem Gebiete der modernen Musik in die heiligen Sphären des strengen gregorianischen Gesanges führte. Er selbst sagt in einem Briefe vom 12. Febr. 1861 (also drei Jahre vor seinem Tode) an Heinrich Oberhoffer (1824—1885) in Luxemburg,[1]) den dieser im III. Jahrgange seiner „Cäcilia"[2]) 1864, Nro. 3 mitteilt: „Verfessener auf die Chromatik kann niemand sein, als ich es war, der ich vom 5. bis 54. Lebensjahre in alle Zweige der profanen Musik praktisch und theoretisch mich eingelebt hatte." Davon zeugt die erste Abteilung seiner Kirchenmusikalien, vierundzwanzig vielstimmige (meist achtstimmige) Kompositionen, die Schneider über bekannte lateinische Kirchenlieder in den Jahren 1841—1849 kontrapunktisch bearbeitete und in seiner Kirche aufführte. Durch Anwendung der chromatischen und enharmonischen Tonfolge, durch zarte Verschlingung der gefühlvollsten Stellen erwirkte er einen mächtigen Eindruck auf alle Zuhörer; das an moderne Musik gewöhnte Ohr fand volle Befriedigung und hatte keine schwierige Aufgabe, in das musikalische Verständnis der Gesänge einzudringen, weil nur bekannte Themata und davon die lieblichsten Stellen in den mannigfachsten Wiederholungen dem Ohre vorgeführt wurden. Schon diese Kompositionen erwarben Schnei-

[1]) Geboren 1808 zu Geisenheim a. Rh., zum Priester geweiht 1832, zum Bischof konsekriert 1842, gest. 1884. Näh. berichten der „Deutsche Hausschatz" XI. Jahrg., Nro. 22, Seite 344-350. Regensburg 1885. — Aus der Wirksamkeit eines katholischen Bischofs. „Katholik." 54. Mainz 1885. S. 50-74.

[2]) Die erste Auflage erschien 1876 (21. Aufl. 1899). Das Buch enthält auf 731 Seiten u. a. 366 deutsche Kirchenlieder, wozu das Melodieenbuch 302 Singweisen bietet. Eine gründliche Umarbeitung wird vielfach gewünscht, sowohl von Geistlichen, als auch von Organisten und sachverständigen Laien.

[1]) F. J. Fétis, Bibliographie universelle des musiciens. Tome VI. Paris 1864. p. 342. — H. Fisquet, Monographie de Henri Oberhoffer. Paris. 14 p. — A. Pougin, Biographie universelle des musiciens. Tome II. Paris 1881. p. 282. — H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon VIII. Band. Berlin 1877. S. 311. — P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. II. Teil. Regensburg 1895. S. 196. — Flieg. Bl. 1885, S. 64. — Kirchenchor 1885, S. 65. — Gregorius-Bote 1885, S. 45 ff.

[2]) Dieses Organ für katholische Kirchenmusik wurde seit 1872 von M. Hermersdorff (1833 bis 1885) redigiert und ist 1887 eingegangen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der einen großen Ruf und die höchste Anerkennung von Männern, welche im vollsten Maße als urteilsfähig, wenigstens für diese Musikgattung, gelten können. Später wollte jedoch Schneider nichts mehr von diesen Werken wissen und ließ einzeln davon, gleich anderen kirchlichen Volksliedern, nur noch außer dem Amte, als Schlußlieder oder in Nebenandachten aufführen. Dabei wurde nur der Ton angegeben, nie Begleitung gespielt.

Über diese Änderung seiner Ansicht vom Kirchengesange gibt er in dem oben citierten Briefe näheren Aufschluß. Er sagt: „Seit etwa zwanzig Jahren (etwa vom Jahre 1849 an) habe ich mich unablässig dem Studium des gregorianischen Chorales gewidmet und mit unsäglichem Schmerz den alten Adam ausgezogen und mein ganzes Gehör wiedergeboren." Er kam zu der Einsicht, daß der Gesang für den Kultus der katholischen Kirche nach dem Willen der Kirche nur der gregorianische sei. „Ich gebe," fährt er fort, „nun dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist. Zwischen der Musik außer der Kirche und zwischen dem liturgischen Gesange besteht und muß bestehen eine unübersteigliche Scheidewand, wie zwischen Himmel und Erde, wie zwischen einem weltlichen, wenn auch sehr frugalem, Gastmahle und dem heiligen Abendmahle. Diese Scheidewand aber fällt, in melodischer Hinsicht, mit der Diësis,[1]) in harmonischer Beziehung, mit der nicht streng leitertreuen Orgelbegleitung zusammen. Um solche Melodie und Harmonie nicht bloß für möglich und erträglich zu halten, sondern sie überaus hochehrwürdig, höchst charakteristisch zu finden und jede andere als unausstehlich, ganz ungehörig, das Wesen des Chorals vernichtend, den überweltlichen Charakter zerstörend, abzuweisen, bedarf es einer gründlichen Wiedergeburt des total verwöhnten und despotisch auf der einen hergebrachten Form verharrenden, exklusiv modernen Gehörs. Diese Wiedergeburt ist nicht bloß möglich, sondern von vielen, wozu auch ich gehöre, versucht und mit mehr oder weniger Mühe, oft in Bälde, vollbracht worden."

Als Material bot sich ihm anfangs das Zunächstliegende, der ehedem in der Mainzer Diözese eingeführte, man kann sagen, modernisierte Choral.[1]) Diese Choralart legte er seinen ersten Arbeiten in dieser Richtung zu Grund, und erst als er schon ganze Stöße davon bearbeitet hatte, scheint ihn sein Studium auf den altherkömmlichen, nach Gregor dem Großen benannten Choral hingeführt zu haben.

Schon während der Studien über denselben, welche in die Jahre 1849 bis 1851 fallen, wollte er die von Xav. Lud. Hartig modern harmonisierten Begleitungen der gewöhnlichen deutschen Kirchenlieder nicht mehr hören. Deshalb machte er Änderungen in diesen Harmonieen und schrieb für andere alte Melodieen, die nicht in dem Diözesangesangbuche enthalten sind, schon ganz im strengen Stil gehaltene Begleitungen.

Im Jahre 1851 wurde am Patronsfeste der Kirche zu Eibingen, St. Johannes Baptista (24. Juni), zum erstenmal ein vollständiges Choralamt und eine liturgische Vesper aufgeführt. Schneider hatte dabei das **Graduale** und **Vesperale**, wie sie zu Mecheln erschienen, zu Grunde gelegt, weil er diese Ausgaben bezüglich des Textes und der kritischen Herstellung der Melodie damals für die besten hielt. Allmählich vervollständigte und verbesserte er das **Ordinarium Missae** und das **Vesperale** für die Hauptfeste des Jahres. Zum Verständnisse dieses Choralbuches[2]) sei noch folgendes beigefügt:

[1]) Über die Diësis im Choral und dessen Harmonisierung im allgemeinen. Von R. Schlecht. Cäcilia 1878, S. 61 ff. — Dr. Fr. Xav. Haberl, Magister choralis. 10. Aufl. Regensburg, 1893. S. 64. — Cäcilia 1868, S. 9. — Mus. sac. 1868, S. 33. — Choral und Liturgie. Schaffhausen, 1865. S. 135 ff. — Dom Jos. Pothier, Der gregorianische Choral. Seine ursprüngliche Gestalt und geschichtliche Überlieferung. Tournay, 1881. S. 29 ff. — P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. I. Teil. Regensburg, 1891. S. 64.

[1]) Siehe den II. Teil des genannten Werkes von Neubig. Eine Probe daraus bietet P. Schmetz, Die Harmonisierung, l. c., S. 8. — Mus. sac. 1899, S. 163 ff.

[2]) Der Titel ist oben angegeben. Das Erscheinen dieses Werkes wurde in der Cäcilia, 1865, No. 11 und 1867, No. 5, S. 39 ff. angezeigt. Mich. Hermesdorff, Domorganist in Trier, schreibt in der zuletzt genannten Nummer unter anderm folgendes: „Pfarrer Schneider hielt nicht bloß in den Melodieen, sondern auch in der Harmonisierung des Chorals die allerstrengste Diatonik aufrecht und schuf auf diese Weise allerdings durchaus rein dorische, phrygische ꝛc. Tonstücke. In dieser Beziehung weicht er nicht bloß von Mettenleiter u. a., sondern auch von den Tonsetzern des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1. Die Choräle sind, nach Schneider's Ansicht, in Bezug auf Melodie ganz frei von irgend welchen zufälligen, unwesentlichen Veränderungen der Töne zu bewahren und streng rein nach ihren Tonarten zu singen. Schneider nimmt 14 Tonarten (Modi) an, da er für jeden der sieben verschiedenen Töne der Oktave eine authentische und eine plagale gelten läßt.

2. Die Töne der Tonleiter der einzelnen Tonarten haben nur eine relative Bedeutung, d. h. sie geben an und für sich nicht eine bestimmte Tonhöhe an, sondern zeigen nur, welches Verhältnis die einzelnen Töne der Melodie zu einander haben sollen. Die Höhe eines Gesangstückes hängt teils von den Stimmen der Sänger ab, teils von dem Charakter des Gesangstückes. Gewöhnlich sollen Gesangstücke das d^2 oder e^2 nicht übersteigen, da die Stimmen aller Art leicht bis zu diesem Tone aufsteigen können; der tiefste Ton soll gewöhnlich nicht unter das h oder c^1 heruntergehen. Außerdem wählt man im allgemeinen für ernstere Choralsätze eine tiefere, für höhere Feste und Choräle freudigen Inhaltes eine höhere Tonlage.

3. Schneider nimmt an, daß die sieben Grundtöne aller Tonarten (abgesehen von ihrer relativen Bedeutung) zwischen dem d^1 und c^2 liegen und macht darnach seine Angabe für die Versetzungen in die singbare Tonhöhe. Muß die Versetzung in eine höhere Tonlage geschehen, so nennt er dies Transpositio, in eine tiefere dagegen Suppositio.

4. Für die Harmonisierung der Choralstücke schrieb Schneider seinem Neffen, Lehrer Erwin Schneider, im Jahre 1863 folgendes nieder:

1. Nur dieselben Töne, welche in der Tonart des Gesangstückes vorkommen, dürfen zur Harmonie verwendet werden (leiter-

15., 16. und 17. Jahrhunderts ab, die zwar in den Choralmelodieen, nicht aber in der Harmonisierung derselben die strengste Diatonik festhielten. Schneider will also dem Ohre auch nicht die geringste Konzession machen. Ob aber seine Manier auch in künstlerischer Beziehung gerechtfertigt werden kann, das ist eine andere Frage. Daß man das Ohr an die schauerlichsten Dinge gewöhnen könne, davon liefern das alte Organum, sowie die verschiedenen Kontrapunkte vor dem 15. Jahrhundert die schlagendsten Beweise. Daß sich aber auch schon sehr früh die Notwendigkeit herausstellte, dem Ohre einige Konzessionen zu machen, davon liefert das uralte Verbot des Tritonus uns ebenfalls einen Beweis. Unser Ohr ist allerdings durch unser Dur und Moll verweichlicht und der strengen alten Diatonik entwöhnt. Eine Gewöhnung desselben an die Diatonik der Choralmelodieen, zumal wenn dieselben ohne Begleitung gesungen werden, ist keine so schwere Aufgabe. Tritt aber die Harmonie hinzu, so gestaltet sich die Sache sofort anders. Hier tritt der Gegensatz zwischen Konsonanz und Dissonanz in hundertfach stärkerm Grade hervor, als dies bei einer bloß melodischen Tonfolge der Fall ist. Daraus folgt, daß man in einer Akkordfolge die Akkorde einer Tonart nicht so blindlings zusammenwürfeln dürfe; daß man im Gegenteile auf die nähere oder entferntere Verwandtschaft der Akkorde unter sich Rücksicht nehmen müsse, will man das Ohr als alleinigen und obersten Richter auf dem Gebiete der Musik annehmen. Und welches ist der Zweck der harmonischen Begleitung einer Melodie? Doch keinesfalls der, die Melodie durch erzwungene Akkordfolgen oder zufällig zusammengeworfene Akkorde abzuschwächen, dem Sänger das Treffen der Töne zu erschweren und dem Zuhörer die Musik zu verleiden? Durch die Harmonie soll nicht allein die Melodie in schönerm Glanze strahlen und dem Sänger das Treffen der Töne durch gut gewählte Akkordfolgen erleichtert werden, sondern das Ganze soll auch einen wohlthuenden Eindruck auf den Zuhörer ausüben. Warum haben denn die Tonsetzer des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Harmoniefolgen nicht an der starren Diatonik festgehalten, sie, deren Gehör nicht durch Dur und Moll verwöhnt war, und die noch vollständig in den Kirchentonarten lebten und webten? Warum stellte sich denn schon bei ihnen das Bedürfnis heraus, in den Akkordfolgen zuweilen die Diatonik zu verlassen und sich namentlich in den Schlußfällen der Chromatik zu bedienen? Doch nur einzig und allein deshalb, weil das Ohr diese Konzession verlangte! Oder wollen wir heute klüger sein als sie, d. h. wollen wir vorgeben, die Behandlung der Kirchentonarten besser zu verstehen, als sie? — Wir schließen uns der Ansicht vollständig an, „daß bei der Begleitung des Chorals die Diatonik in der Melodie stets und in der Harmonie so lange als nur irgend möglich festgehalten werde, daß aber in den Schlußfällen oder wo das schwierige Treffen eines Intervalls es erheischt, von der starren Diatonik in der Akkordfolge abgewichen werden müsse." Nur darin weichen wir von der

Harmonisierungsweise der Alten etwas ab, daß wir darauf bedacht sind, für die Akkordfolge der Hauptsache nach solche Akkorde auszuwählen, die in irgend einem nähern verwandtschaftlichern Verhältnisse zu einander stehen, so daß die Akkordfolge nicht gar zu hart und schroff klingt. . . . Abgesehen von der Eigentümlichkeit Schneider's „auch in der Harmonie die strengste Diatonik aufrecht zu erhalten", ist das Werk die Frucht eines ausdauernden Fleißes und eine sehr achtungswerte Arbeit. Auch der tüchtigste katholische Organist wird manches in demselben finden, was ihn sehr interessieren wird. Denen, welche für die reinste Diatonik schwärmen, empfehlen wir dasselbe bestens." — Auch in No. 9, S. 72 wurde noch einmal auf das Werk hingewiesen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

eigne Töne); leiterfremde Töne, somit alle Ausweichungen in andere Tonarten mittelst Semitonien, somit alle unwesentlichen ♯, ♭, ♮ sind zu meiden, den Fall des Tritons und der falschen Quinte ausgenommen.[1])

II. Der querständische Triton zwischen zwei zunächst liegenden Stimmen, sowie zwischen Baß und Sopran ist soviel als möglich zu meiden. Der Baß und soviel als möglich auch die Mittelstimmen haben die Fortschreitungen in den Triton oder die falsche Quinte zu meiden.

III. Alle offenbaren und verdeckten Quint- und Oktavparallelen zwischen Baß und Sopran sind zu meiden; auch in den Mittelstimmen sollen sie nach Möglichkeit vermieden werden, nötigenfalls durch Beschränkung auf zwei- oder dreistimmigen Satz.

IV. In zwei aufeinanderfolgenden Akkorden sollen überhaupt nicht zwei Quinten gehört werden (wenn sie auch in verschiedenen Stimmen liegen), ohne daß die zweite vorbereitet wäre dadurch, daß einer der beiden Quinttöne, womöglich in derselben Stimme oder Tonhöhe, schon im vorausgehenden Akkorde enthalten ist.

V. Treffen zwei ungünstige Umstände zugleich ein, z. B. werden (auch in motu contrario oder obliquo) zwei Quinten nacheinander ohne Vorbereitung gehört und geschieht auch von zwei Stimmen (wenn auch nur Sopran und Mittelstimmen oder in beiden Mittelstimmen) ein verdeckter Quint- oder Oktavenschritt, oder ein Tritonsprung, oder eine querständische, tritonische Fortschreitung, so entsteht allemal eine fühlbare Härte, die schlechterdings, sollte der Satz auch zwei- oder dreistimmig werden, zu verhüten ist.

VI. Nur Dreiklänge mit den möglichst korrektesten Verdoppelungen sind zu gebrauchen. Die Vierklänge, auch der mit der kleinen Septimo, sind ganz zu meiden; die Quartsextenlage ist selten zu gebrauchen.

VII. Durchgangstöne, aber höchstens Einer, $^1/_4$, $^1/_8$, diatonische, in Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten-, zuweilen Sextenschritten sind erlaubt und würdevoll, wenn auch dadurch scheinbar Septimenakkorde und Trugschlüsse neuerer Tonleitern entstehen. Sie müssen auf leichte Taktteile fallen und regelmäßig sein.

VIII. Der Baß muß wo möglich stets in harmonischen, oft würdevoll melodischen Tonstufen fortschreiten, wo die Melodie nicht recitativartig auf der Dominante verweilt, sondern entschieden fortschreitet.

IX. Vorhalte sind anzuwenden, teils um der schönern Bindung des Satzes willen, teils oft um minder gute Fortschreitungen zu vermeiden oder zu verbessern. Die vorgehaltene Note muß mindestens von eben so großem Zeitwerte in der Konsonanz sein, als sie nachher im Vorhalt ist; der Vorhalt muß auf schwerem, die Auflösung auf leichtem Taktteile geschehen.

X. Die Unterfinale (finalis inferior), d. i. die tiefste (also auch höchste) Note einer Leiter (nach ihrem vollen regelmäßigen Umfange), ferner die Mittelfinale (finalis media), d. i. die Note, in welcher das Penta- und Tetrachord, woraus jede Tonleiter besteht, zusammentreffen (Terminant), endlich die Dominant sind vorherrschend mit dem auf diesen Tönen stehenden Grunddreiklang (Moll oder Dur, nach Beschaffenheit der Skala) zu kontrapunktieren, besonders am Anfang, und wo Gefahr droht, den Charakter der Tonart zu verlieren.

XI. Stets suche man Bindungen, auch zwischen verschiedenen Stimmen zu gebrauchen.

Im dritten Jahrgange der Cäcilia (1864, No. 12) werden die Regeln in einer Fassung gegeben, die in einigen Punkten die oben angeführten ergänzen und verschärfen. Dort wird noch gesagt: Es darf angewendet werden die zweite Umkehrung (Quartsextenlage) nur in Molldreiklängen, bei Durdreiklängen nur im Durchgange, durch die liegenbleibende Dominante vorbereitet (bei fließenden Passagen), und nicht auf schwerer Zeit. Der Baß muß stets fortschreiten, er darf dieselbe Note nicht leicht mehreremal hintereinander

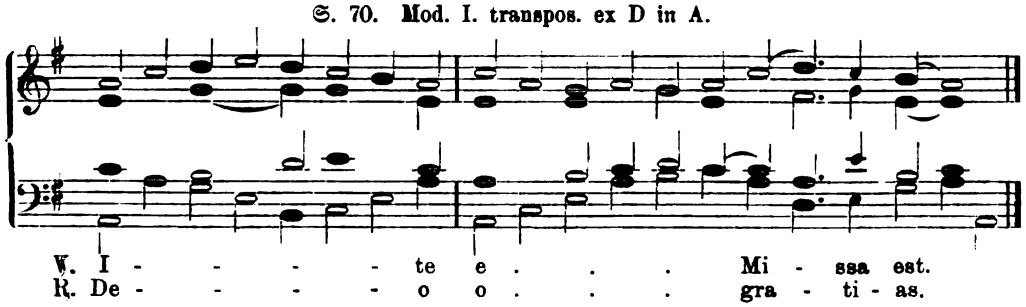
[1]) Die Vermeidung der Diësis (auch in den begleitenden Stimmen) hat L. Schneider gemein mit Fr. Volbach (siehe oben), Gevaërt und J. Van-Damme († 2. November 1898). Vade mecum de l'organiste contenant les chants les plus usuels de l'église catholique harmonises par F. A. Gevaërt. Le chant a été soigneusement revu par Mr. l'Abbé van Damme. Gand et Liége, 1871. — Cäcilienvereins-Katalog No. 99, 191. — Mus. sac. 1872, S. 69 ff. 1877, S. 49 ff. — Fl. Bl. 1888, S. 17 ff., 25 ff., 38 ff. — Haberl, Mag. chor. l. c., S. 169 ff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

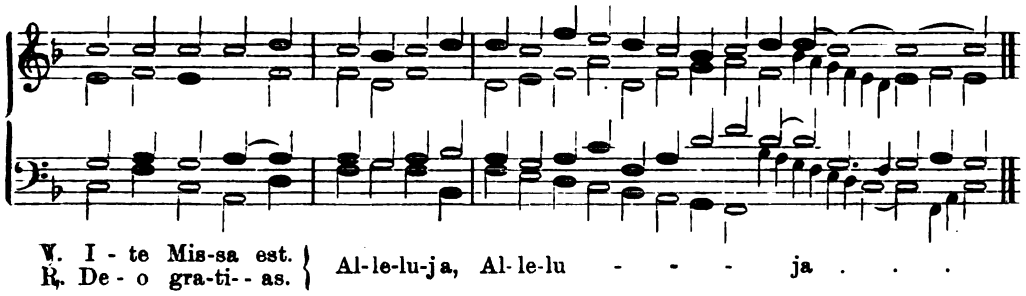
regetieren. Querstände und Triton sind zu vermeiden. Jede Aufeinanderfolge von was immer für zwei Dreiklängen ist erlaubt, wenn sie nahe genug liegen. Jede Härte, die unsere jetzigen Ohren dabei empfinden, ist Einbildung, die durch frühe Gewöhnung und öfteres Hören und durch die Erwartung der Härten (das Unerwartete verletzt) gehoben wird.

Die folgenden Beispiele aus der Orgelbegleitung des sel. Pfarrers Schneider mögen einige von diesen Regeln illustrieren:

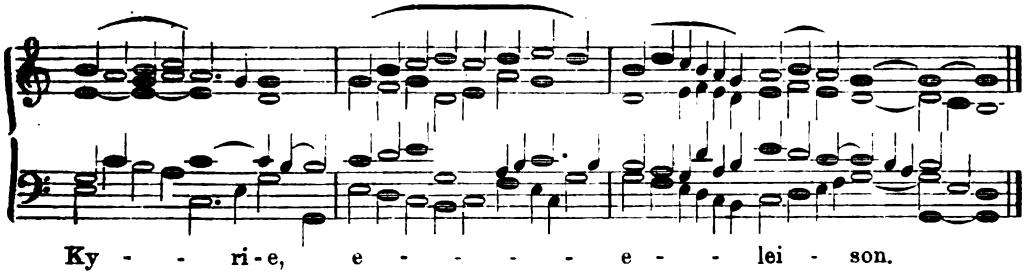
S. 70. Mod. I. transpos. ex D in A.



S. 73. Mod. VIII. transpos. ex G in C.



S. 113. Med. VII und VIII.



Mit den schönen Worten des um die Hebung der Kirchenmusik in unserem Bistum sehr verdienstvollen Pfarrers Schneider aus dem oben citierten Briefe an Oberhoffer mag dieser kleine Beitrag schließen: „Ich bitte Sie, sich wacker durch die Süßigkeiten der profanen Musik hindurch zu ringen und sich nicht zu ärgern an dem einfachen, ernsten, streng diatonischen, echt armen Christusgewande des liturgischen Gesanges.“ Hierzu schreibt Fr. J. Mayer:[1]) „Die Verwöhnung werde durch Gewöhnung korrigiert! Was anfangs als Härte erscheint, gilt bald als Kraft, welche der Sentimentalität nicht länger gestattet, die Stelle der Religiosität einzunehmen.“

Montabaur. **Karl Walter.**

[1]) In der Vorrede (S. IV.) zu der Orgelbegleitung von L. Schneider.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Das deutsche Te Deum.

(Großer Gott, wir loben Dich.)

Der Dichter, die ältesten Texte und Melodieen.

Bei der Bearbeitung des III. Bandes meines Werkes „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen". Freiburg, Herder'sche Verlagshandlung 1891,[1]) war es mir bereits auffällig erschienen, daß Ignaz Franz in seinem im Jahre 1778 in Breslau erschienenen „Allgemeinen und vollständigen katholischen Gesangbuche" sich die Autorschaft des Liedes „Herr und Gott, wir loben Dich" zuschrieb. Dieser Text ist nur eine Überarbeitung des bekannten „Großer Gott, wir loben Dich." (Vgl. mein Kirchenlied, III. Bd., S. 89 und 285.) Jetzt bin ich in der Lage, die Sache aufzuklären. Franz hat nämlich seine eigene Dichtung überarbeitet. Bereits zehn Jahre vor dem Erscheinen seines in Breslau 1778 gedruckten Gesangbuches hatte er das Manuskript eines Gesangbuches fertig gestellt, welches am 30. Mai 1768 die bischöfliche Approbation erhielt. Allein es traten allerlei Hindernisse ein, welche die Drucklegung verzögerten. Endlich nach Verlauf von vier Jahren (1772) wurde der Druck in der Buchdruckerei des Fürstlichen Augustinerstiftes zu Sagan wirklich angefangen und bis zum Bogen Qu fortgesetzt, dann aber wieder unterbrochen. Dieser Torso enthält in 5 Abteilungen 197 Liedertexte auf 246 Seiten. Auf Seite 159 steht auch das Lied „Großer Gott, wir loben Dich", das, wie alle Texte dieser Sammlung, von Franz gedichtet ist. Später, im Jahre 1778 ließ Franz bei Johann Friedrich Korn in Breslau ein ganz neues Gesangbuch erscheinen, für welches er viele Lieder des ersten Entwurfes überarbeitet, oder wie er selbst sagt „verbessert" hat. Zu diesen gehört auch das Lied „Großer Gott, wir loben Dich", welches in dem neuen Gesangbuche beginnt „Herr und Gott, wir loben Dich".

[1]) Der IV. (Schluß-) Band, der das 19. Jahrhundert behandelt, ist in Arbeit und wird hoffentlich Ende dieses Jahres dem Druck übergeben werden können.

Unterdessen wurde der Torso des in Sagan gedruckten ersten Gesangbuches teils in den Stadtpfarrschulen daselbst zur Übung im Singen gebraucht, teils dem damals in Sagan herausgegebenen „Gebethbuch für gemeine Leute" unentgeltlich zugegeben. Aber die starke Auflage davon machte es unmöglich, alle Exemplare auf diese Art an den Mann zu bringen. Eine noch bedeutende Anzahl von Exemplaren schien bestimmt zu sein, unbenutzt vermodern zu müssen.

Da nun bereits in Sagan und in einigen Kirchen der umliegenden Gegend dieses unvollständige Gesangbuch beim öffentlichen Gottesdienste gebraucht wurde, so entschloß man sich in Sagan, den Torso zu vervollständigen, indem man die Sammlung bis auf 422 Lieder brachte und einen Anhang mit 24 Schulliedern noch hinzufügte. Das Ganze erschien jetzt als „Vollständiges Gesangbuch zum Gebrauche der katholischen Kirchengemeinden zu Sagan und der umliegenden Gegend. Im Verlage der Katholischen Stadtpfarr-Schule zu Sagan. Gedruckt bei Peter Heinrich Raabe 1806."

Die ersten 197 Lieder dieses Gesangbuches sind wie gesagt, von J. Franz gedichtet. In der Vorrede wird noch gesagt, daß mehrere dieser Lieder einzeln ausgehoben und als neue Gesänge Beifall und in mehreren Kirchen Aufnahme gefunden hätten, z. B.: „Wir werfen uns darnieder" und „Großer Gott, wir loben Dich". Dieses Gesangbuch enthält aber nicht den ältesten Druck des Liedes „Großer Gott". Ich finde dasselbe bereits in dem Büchlein „Die Christlich-Katholische Lehre in Liedern: Das ist Katechetische Gesänge, Zum Gebrauche der Katholischen Schulen, nebst einem Anhange einiger auserlesenen Lieder, Auf gnädigsten Befehl Ihro Hochfürstl. Gnaden Friederich Wilhelm Bischofen zu Hildesheim des Heil. Röm. Reichs Fürsten zum Abdruck befordert. Hildesheim, Gedruckt und zu finden bey Christ. Walth.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Schlegel, Hochfürstl. und eines Hochwürd. Dom-Capituls privil. Buchdrucker 1771." Hier steht es in dem „Anhang einiger Kirchen-Gesänge" unter No. 38.

In der Vorrede wird gesagt, daß der berühmte Sagan'sche Abt Johann Ignaz von Felbiger ohnlängst diese „Katechetischen Gesänge" zum Gebrauche der Sagan'schen Jugend herausgegeben habe. Das Büchlein ist also höchst wahrscheinlich ein Nachdruck des unter No. 248 in der Bibliographie des III. Bandes meines Kirchenliedes notierten Büchleins „Die Christkatholische Lehre in Liedern, d. i. catechetische Gesänge zum Gebrauche der Saganischen Schulen. Mit einer Vorrede von der Absicht und dem Gebrauch dieser Lieder, nebst einem Anhange einiger Lieder bey der heiligen Messe, zur Predigt und bei Begräbnissen. Breßlau, 1766. 2te Aufl. 1768 (Literatur des Kath. Deutschlands I, 1. Coburg, 1776, S. 59)." Ein Exemplar dieser Breslauer Drucke habe ich leider bis jetzt nicht auftreiben können.

Wenn der Abt von Felbiger als Herausgeber des Büchleins genannt wird, so mag das richtig sein. Der Verfasser desselben ist aber J. Franz, über den ich nachstehend einige biographische Notizen gebe. Er wurde den 12. Oktober 1719 zu Protzau im Frankenstein'schen Kreise geboren. Nachdem er von seinem neunten Jahre an in Glatz die Humaniora und darauf in Breslau Philosophie und Theologie studiert, wurde er 1740 in das Alumnat aufgenommen, worauf er am 22. September 1742 zu Olmütz die Priesterweihe empfing. Noch in dem nämlichen Jahre ward er Kaplan in Groß-Glogau, 1753 Erzpriester in Schlawa (als solcher machte er eine Reise nach Rom) und 1766 Rektor des Alumnats in Breslau und Assessor des Apostolischen Vikariats in geistlichen Sachen. Er starb daselbst am 19. August 1790.

Über sein Verhältnis zum Abt von Felbiger sagt uns die Vorrede zum oben notierten Saganer Gesangbuch 1806 folgendes: „Der Abt von Felbiger verband mit der durch ihn damals bewirkten Reform des katholischen Schulwesens in Schlesien auch die Sorge für ein neues gutes Gesangbuch. Er eröffnete diese seine Absicht seinem ehrwürdigen Freunde, dem damaligen Erzpriester und Pfarrn zu Schlawa (nachherigen Alumnats-Rector zu Breslau) Herrn Ignaz Franz, theilte demselben seine Ideen mit und ersuchte ihn, sich der Verfertigung eines so heilsamen Werkes zu unterziehen.

Herr Franz, derselben Ueberzeugung mit Felbiger und von einem lebendigen Eifer für die gute Sache der Religion und Tugend durchdrungen, widmete sich gern diesem Geschäfte und lieferte nach und nach eine bedeutende Anzahl neuer, von ihm verfertigter Lieder. Schon hatten 197 derselben in fünf Abtheilungen die Presse verlassen, als die Reise des Abtes nach Wien und andere unvorgesehene Hindernisse die Fortsetzung des Druckes unterbrachen und den verdienstvollen Verfasser bestimmten, mehrere der bereits gedruckten Lieder umzuarbeiten, und solche mit noch andern Liedern vermehrt unter dem Titel: Allgemeines und vollständiges Katholisches Gesangbuch u. s. w. im Jahre 1778 in der Johann Friedr. Korn'schen Buchhandlung zu Breslau herauszugeben."

Nachstehend teile ich die vier ältesten Drucke des Liedes „Großer Gott" mit. Den Text aus dem Gesangbuchs-Torso vom Jahre 1772 nahm ich zur Grundlage. Der Text im Gesangbuche der Maria Theresia (1774) hat nur wenige Varianten aufzuweisen, während der Druck vom Jahre 1771 deren viele hat. Der Text aus dem Franz'schen Gesangbuche 1778 bringt die Überarbeitung des ursprünglichen Liedes. Eine Verbesserung kann man sie wirklich nicht nennen.

Entwurf des Gesangbuches von J. Franz 1772 im Gesangbuche, Sagan, 1806, S. 159:

Großer GOTT, wir loben dich;
HErr, wir preisen deine Stärke:
Vor dir neigt die Erde sich,
Und bewundert deine Werke.
Wie du warst vor aller Zeit,
So bleibst du in Ewigkeit.

2. Alles, was dich preisen kann,
Cherubin- und Seraphinen
Stimmen dir ein Loblied an:
Alle Engel, die dir dienen,
Rufen dir stäts ohne Ruh:
Heilig, Heilig, Heilig zu!

3. Heilig! HErr GOtt Sabaoth!
Heilig! HErr der Kriegesheere!
Starker Helfer in der Noth,
Himmel, Erde, Luft und Meere
Sind erfüllt von deinem Ruhm,
Alles ist dein Eigenthum.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

4. Der Apostel Christi Chor
Der Propheten große Menge,
Schickt zu deinem Thron empor
Neue Lob- und Dankgesänge;
Und die heil'ge Zeugenschaar,
Lobt und preist dich immerdar.

5. Auf dem ganzen Erdenkreis
Loben Große, und auch Kleine
Dich GOtt Vater; dir zum Preiß
Singt die heilige Gemeine,
Die auch ehrt auf seinem Thron
Deinen eingebohrnen Sohn.

6. Sie verehrt den Heilgen Geist,
Welcher uns mit seinen Lehren
Und mit Troste kräftig speist,
Der, o König voller Ehren!
Der mit Dir, HErr JEsu Christ,
Und dem Vater ewig ist.

7. Du, des Vaters ewger Sohn,
Hast die Menschheit angenommen,
Und bist von des Himmels Thron
Zu erlösen uns gekommen.
Gnade hast du uns gebracht,
Und vom Tode frey gemacht.

8. Nunmehr steht des Himmel Thür
Allen, welche glauben, offen;
Du stellst uns dem Vater für,
Wenn wir kindlich auf dich hoffen,
Endlich kömmst du zum Gericht;
Zeit und Stunde weis man nicht.

9. Drum steh deinen Dienern bey,
Welche dich mit Demuth bitten,
Die dein Blut dort machte frey,
Als du für uns hast gelitten;
Nimm uns nach vollbrachtem Lauf
Zu dir in den Himmel auf.

10. Sieh dein Volk in Gnaden an;
Hilf uns, segne, HErr! dein Erbe;
Leit es auf der rechten Bahn,
Daß der Feind es nicht verderbe.
Hilf, daß es durch Buß und Flehn,
Dich im Himmel möge sehn!

11. Alle Tage wollen wir
Dich und deinen Namen preisen,
Und zu allen Zeiten dir
Ehre, Lob und Dank erweisen.
Gib, daß wir von Sünden heut
Und von Lastern seyn befreyt!

12. HErr, erbarm! erbarme dich!
Ueber uns, HErr, sey dein Segen!
Deine Güte zeige sich.
Gleichwie wir zu hoffen pflegen.
Auf dich hoffen wir allein,
Laß uns nicht verlohren seyn!

Varianten.

H. bezeichnet „Die Christlich-Katholische Lehre in Liedern", Hildesheim, 1771, No. 38.

W. bezeichnet „Katholisches Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befordert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek (1774). No. 76.

2, 1. H. Herr! des Himmels heilig Chor,
2, 3. H. Singen dir Loblieder vor,
4, 1. H. Heilig Chor,
4, 5. H. Auch die weisse Zeugenschaar,
W. Der Blutzeugen grosse Schaar.
4, 6. H. Die mit Blut gefärbet war.
5, 1—5. H. Durch den ganzen Erdenkreis
Singt die heilige Gemeine
Dir, o Vater! Lob und Preiß:
Denn die Ehr allein ist deine;
Auch ehrt sie auf seinem Thron
7, 1—6. H. An der reinsten Jungfrau Schooß
Hast du keine Scheu getragen;
Du wardst Mensch und machtst uns los
Von den wohlverdienten Plagen,
Du erlegst den Tod im Krieg:
Hölle, wo ist nun dein Sieg?
7, 3. W. Du bist auch von deinem Thron
7, 4. W. Zu uns auf die Welt gekommen.
7, 6. W. Von der Sünde frey gemacht.
8, 1. H. Durch dich steht des Himmelsthür
8, 1. W. des Himmels Thor.
8, 3. W. Vater vor
8, 6. H. Doch die Stunde
9, 1. H. Drum, o Herr, so steh uns bey,
9, 1. W. Steh! Herr
9, 2. H. Uns, die wir voll
9, 4. H. Als du hast
9, 5. H. Und nimm
9, 6. H. Uns zu dir in Himmel auf.
10, 2. H. Hilf und
10, 3. H. auf die rechten Bahn,
10, 6. H. Möge in den Himmel gehn.
11, 2. H. Deinen großen
11, 5. H. Herr! für Sünden und Gefahr.
11, 6. H. Heute gnädig uns bewahr.
12, 1. H. Herr, wir flehn:
12, 2. H. Segne uns mit deinen Gaben;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

12, 4. H. So wie wir gehoffet haben.
W. So wie wir
12, 5. H. Auf dich hoffen wir, o Gott!
12, 6. H. Laß uns nicht in Schand und Spott!

Umarbeitung des Liedes von Franz in seinem Gesangbuche 1778, No. 135.

1. Herr und Gott! wir loben dich;
Wir bewundern deine Werke.
Vor dir neigt die Erde sich,
Und erstäunt vor deiner Stärke,
Ewiger, allmächtiger,
Bester Vater! höchster Herr!

2. In dem Himmel ist dein Reich,
Wo die Engel dich bedienen;
Dir ist aber keiner gleich:
Cherubinen, Seraphinen
Hören niemals auf zu schreyn,
Daß du heilig bist allein.

3. Heilig, Herr Gott Sabaoth!
Heilig; Herr der Kriegesheere!
Starker Helfer in der Noth!
Himmel, Luft und alle Meere
Sind erfüllt von deinem Ruhm;
Alles ist dein Eigenthum.

4. Der Apostel herrlich Chor,
Der Propheten große Menge
Schickt zu deinem Thron empor
Frohe Lob- und Dankgesänge.
Herr! dich preiset immerdar
Der Blutzeugen weisse Schaar.

5. Durch den ganzen Erdenkreis
Singen Grosse, lallen Kleine:
Dir sei Ehre Ruhm und Preis!
Herr! die heilige Gemeine,
Die gesammelt hat dein Sohn,
Neigt sich tief vor deinem Thron.

6. Sie verehrt den heil'gen Geist,
Den du sandtest, uns zu lehren,
Der die Seel'n mit Troste speist.
Du, o König voller Ehren!
Sohn des Vaters, Jesu Christ!
Der du Herr und Heiland bist!

7. Herr! du stiegst von deinem Thron,
Hast die Menschheit angenommen,
Und bist als Mariä Sohn
Zur Erlösung angekommen;
Sünder hast du los gemacht,
Allen Heil und Trost gebracht.

8. Jetzund steht das Himmelsthor
Allen, welche glauben, offen;
Deinem Vater stellst du vor
Alle, welche auf dich hoffen.
Kommen wirst du zum Gericht;
Doch die Stunde weiß man nicht.

9. Herr! steh deinen Dienern bey,
Welche dich demüthig bitten,
Die dein Blut dort machte frey,
Als du hast für uns gelitten.
Hilf, und nach vollbrachtem Lauf
Nimm uns in den Himmel auf.

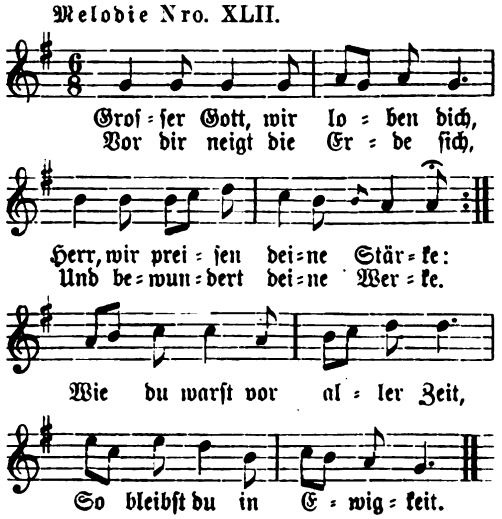
10. Sieh dein Volk in Gnaden an,
Segne, Herr! dein theures Erbe;
Leit' es auf die rechte Bahn,
Daß der Feind es nicht verderbe;
Laß es fest im Glauben stehn;
Laß es nicht zu Grunde gehn.

11. Alle Tagen wollen wir
Dich und deinen Vater preisen,
Und zu allen Zeiten dir
Treue Dankbarkeit erweisen;
Komm, uns heute vor Gefahr'n
Und vor Sünden zu bewahr'n.

12. Höchster Herr! erbarme dich;
Schenk uns deine Gnadengaben;
Deine Güte zeige sich,
Wie wir stets gehoffet haben.
Fest ist meine Zuversicht:
Spott und Schande fürcht ich nicht.

Katholisches Gesangbuch auf allerhöchsten Befehl Ihrer k. k. apost. Majestät Marien Theresiens zum Druck befördert. Wien, im Verlag der katechetischen Bibliothek (1774).

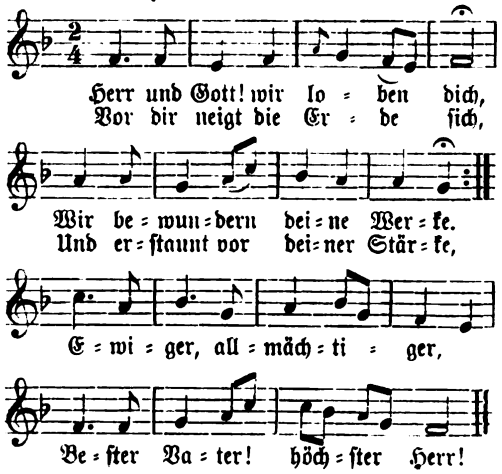
Melodie Nro. XLII.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

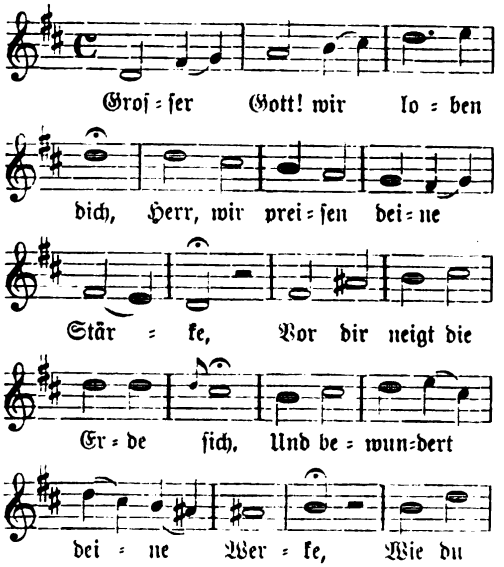
Choralbuch zum allgemeinen und vollständigen Cathol. Gesangbuche, so von Herrn P. Ignatz Franz, ehemaligen Pfarrer und Erzpriester zu Schlawa, dermalen Rektor des Weltgeistl. Alumnats und Assessor des hochw. Apost. Vicariats in geistl. Sachen zu Breßlau herausgegeben worden. 1778. Breßlau und Hirschberg, bey Johann Friedrich Korn dem Aelteren im Buchladen neben dem Königl. Oberzollamt auf dem Markt.

Melodie Nro. LX.



Melodien zu den katechetischen und andern Gesängen für die Jugend der verbesserten Schulen in den kaiserl. königl. Staaten. Wien im Verlagsgewölbe der deutschen Schulanstalt bei S. Anna in der Johannesgasse, 1779.

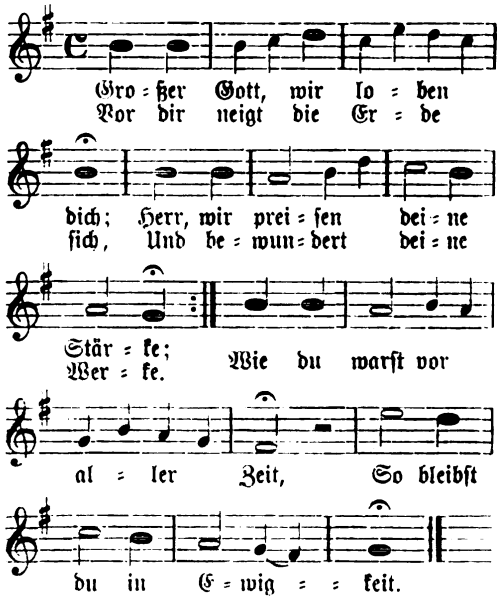
Melodie Nro. 36.



Über der Melodie steht: Coral di Perneti. Herr von Pernetti, kais. königl. General-Auditor zu Freyburg, war ein Componist (Dilettant), von dem wir nur wissen, daß er ein Stabat mater für zwei Singstimmen mit Instrumentalbegleitung componirt hat, welches anno 1777 den 21. März in der Kammer-Kapelle Ihrer Majestät der Kaiserin (Maria Theresia) gesungen worden ist. Das Manuscript befindet sich auf der Hofbibliothek in Wien Nr. 15929. Vergleiche den Katalog von Dr. Joseph Mantuani: Tabulæ codicum manuscriptorum in Bibliotheca Palatina Vindobonensi etc. Vol. IX. Vindobonæ 1897, S. 70.

Melodien zu dem Vollständigen Gesangbuche zum Gebrauche der Katholischen Kirchengemeinden zu Sagan und der umliegenden Gegend. Breslau, gedruckt in der königl. privilegirten Graß- und Barthschen Notendruckerey. 1808.

Melodie Nro. 5.



Dieses Melodieenbuch mit Orgelbegleitung ist nach der Vorrede bearbeitet von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Joseph Stenzel, Mitglied des Fürstl. Augustinerstiftes zu Sagan. Es enthält 98 Melodieen ohne jeden Text. Unter jeder Melodie sind die Nummern der Lieder angegeben, welche nach ihr gesungen werden sollen.

Der Hildesheimer Druck vom Jahre 1771 weist auf No. 31 oder 32 des Melodieenbuches hin, das zu dem Textbüchlein gehört. Indessen ist es dem Herrn Pfarrer Mellin in Harsum bei Hildesheim, der mir den Druck der Texte besorgte, nicht gelungen, auch die Melodieen ausfindig zu machen. Die bis jetzt bekannt gewordene älteste Melodie steht im Gesangbuche der Maria Theresia (1774). Diejenige, welche das Choralbuch zum Franz'schen Gesangbuche vom Jahre 1778 bringt, ist eine verunglückte Nachbildung der vorigen.

Die Melodie von dem Dilettanten von Pernetti ist wenig volkstümlich; während die Melodie aus dem Choralbuche zum Saganer Gesangbuche ebenfalls auf Grund der ersten (1774) entstanden ist. Sie beginnt mit dem zweiten Satz der ersten und der Schluß ist ungefähr derselbe.

Daß von diesen vier Melodieen, die aus dem Jahre 1774 volkstümlich geworden ist und jetzt in ganz Deutschland gesungen wird, allerdings mit mehr oder weniger Varianten (Siehe mein Kirchenlied, III. Bd. unter No. 219), darüber kann man sich nicht wundern, denn sie ist die sangbarste.

Wer der Komponist derselben ist, habe ich trotz eifriger Nachforschungen bis heute nicht in Erfahrung bringen können. Unbegründete Vermutungen darüber an dieser Stelle zu reproduzieren, halte ich für überflüssig.

Dr. Wilhelm Bäumker.

Luca Marenzio.

Eine bio-bibliographische Skizze.

Am 22. August 1599 ist einer der bedeutendsten Madrigalkomponisten des 16. Jahrhunderts in Rom gestorben. Nach dreihundert Jahren seinem Lebensgang und Wirken nachzuforschen, ist Aufgabe der Pietät und des Dankes gegen einen Meister der Tonkunst, welcher wohl verhältnismäßig sehr wenig für den kirchlichen Gebrauch geschaffen hat, aber was wir besitzen und kennen, berechtigt, ihn den besten Kirchenkomponisten beizuzählen. Die vierstimmigen Motetten im II. Bande von Dr. Proske's Musica divina sind wirkliche Perlen; daher besteht auch die Absicht, alle Nummern dieses im Jahre 1585 zum erstenmale gedruckten Werkes in der Weise zu veröffentlichen, wie sie der HH. Kanonikus Mich. Haller in der Musikbeilage zum kirchenmusikalischen Jahrbuch 1900 begonnen und redigiert hat.

Das Geburtsjahr Marenzio's läßt sich nur kombinieren. Man schreibt gewöhnlich „zwischen 1550—60;" aus bibliographischen Daten aber wird man eher auf 1550 rechnen dürfen, wenn Contino Giov. sein Lehrer gewesen ist. Da dieser um 1561 Brescia, wo er als Domkapellmeister wirkte, bereits verlassen hat und nach Mantua übersiedelte,[1]) konnte Marenzio

[1]) Über Giov. Contino hat Canal in der den Lesern des kirchenmusikalischen Jahrbuches Jahrgang 1886 schon bekannten Studie über die Musikverhältnisse am Hofe der Gonzaga in Mantua einige archivalische Aufschlüsse gegeben. Contino (nicht Continuo, wie im Musiklexikon von Riemann steht, auch nicht mit Conte, le Comt zu verwechseln) ist in Brescia geboren und war nach O. Rossi, der 1620 Biographien der berühmten Brescianer schrieb, Lehrer von L. Marenzio und Bertani, sowie Kapellmeister am Dome zu Brescia. Herzog Wilhelm von Mantua berief ihn um 1561 unter sehr günstigen Verhältnissen, wo er auch 1565 gestorben zu sein scheint; sein Nachfolger war Giaches Wert. 1560 erschienen von ihm das Lib. II., 5st. Motetten, die Introiten und Gradual-Alleluja 5stimm., 1561 die 5stimm. Lamentationen und Karwochengesänge und die Hymnen für das Kirchenjahr für 3—7 Stimmen. Genannte Drucke sind in Bologna vorhanden; er ist auf dem Titelblatt stets als „Capellae Brixiensis magister" bezeichnet. Über die in Sammelwerken jener Zeit enthaltenen Kompositionen Contino's siehe R. Eitner, S. 487, über die Madrigale, Dr. E. Vogl, Bibliographie I, 179. In der Madrigalensammlung von 1549 ist neben Contino auch ein il Conte angegeben. Letzterer ist aber sicher der Franzose Joh. le Conte, den ich im 3. Hefte der Bausteine S. 80, als päpstlichen Sänger nachgewiesen habe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nur als Singknabe am Dome zu Brescia sein „Schüler" gewesen sein.

Der wohlunterrichtete Joh. Gottfried Walther schrieb im musikalischen Lexikon, Leipzig 1732: Marenzo (Luca) ein vortrefflicher, und sonderlich in Stilo Madrigalesco berühmt gewesener Italiänischer Componist, gebohren zu Coccaglio, einem unweit Brescia, nach Mayland zu, liegenden Orte.[2]) Siehe das Itinerario d'Italia des Franc. Scoto, P. I. p. 105 wurde von Andrea Masetto, dem Ertz-Priester daselbst, wegen Armuth, so lange auferzogen und unterhalten, bis er endlich, vermittelst seiner schönen und galanten Stimme, sich selbst reichlich ernehren können: wie er denn, nachdem sein Ruhm allenthalben sich ausgebreitet, am Königl. Polnischen Hofe jährlich 1000 Scudi Gage bekommen; weil er aber der frembden, und seiner zarten complexion wiedrigen Lufft daselbst nicht gewohnen können, begab er sich, nachdem er vor seiner Abreise zum Ritter declarirt worden, nach Rom an den Hof des Kardinals Cintio Aldobrandino, starb daselbst ziemlich jung an. 1599 den 22. Augusti und wurde in die Kirche des H. Laurentii in Lucina begraben. Auf seinen Tod hat, nebst andern, der Jesuit Bernardino Stessonio folgendes verfertiget:

Vocum opifex, numeris mulcere Marentius aures
Callidus, & blandae tendere fila Chelys,
Frigore lethæo victus jacet. Ite supremam
In seriem moesti funeris exequiae:
Et charis, & blandi sensus aurita voluptas,
Et Chorus, & fractae Turba canora lyrae:
Densae humeris, udae lachrymis, urgete sepulchrum,
Quis scit, an hinc referat vox rediviva sonum?
Sin tacet, ille Choros alios instaurat in Astris,
Vos decet amisso conticuisse Deo.

Aliud:

Te lepor extinctum, Charitum te Turba Marenti
Luget, & elinguis pallida Turba Chori.
Tu cantu mollire leas, tu blandius Orpheo
Eurydicem poteras emeruisse lyra.
Quin exorati revocasses stamina fusi.
Sed tibi mors blandae vocis ademit iter.

S. La Libraria Bresciana del Leonardo Cozzando, p. 249 sq. und la Scena Letteraria degli Scrittori Bergamaschi del Donato Calvi, alle carte. 373.

Die Quelle selbst, das Werk von Donato Calvi nämlich, schildert die Familienverhältnisse Marenzio's in etwas anderer Weise.[1])

Die Behauptung Baini's (Memorie I. 20, S. 3) daß Contino 1546 in der päpstlichen Kapelle gewesen sei, beruht auf der Verwechselung mit le Conte (il Conte). Fétis hat 2. B. S. 352 Werke Contino's 1660 erscheinen lassen. Der Druckfehler (statt 1560) ist für viele Lexika verhänigsvoll geworden. In Mailand befinden sich Magnifikat, die in Ferrara gedruckt wurden und drei 5stimmige Messen von Contino als Manuskript. Eine 5stimm. Messe von Giov. Contino steht auch in der von Jul. Pellini 1592 edierten Messensammlung an 1. Stelle mit Messen von Gastoldi, Palestrina, Rovighi, Striggio und Giaches Wert.

[1]) Coccaglio ist gegenwärtig Eisenbahnstation zwischen Bergamo (30 Kilom.) und Brescia (20 Kilom).

[1]) Der Güte des Herrn L. Torchi, Bibliothekar in Bologna, verdanke ich nachfolgende Stelle aus dem 1664 gedruckten Buche des Calvi: Luca Marenzo. Nell' Albero della Famiglia Marenzi nobile di Bergamo, e nello stipite d'Enrico detto Arighino Marenzi de' Capitanij Cittadino non meno di Brescia, che della Città nostra, troviamo rammemorato Luca Marenzo Figlio di Venturino, che con la delicatezza della voce, esquisitezza dell' armonia, peritia del contrapunto & pieno possesso delle leggi musicali, quanto nell' adolescenza sua seppe col canto immitar le Sirene, per addormentar nella dolcezza ogni cuore, emulo d'Anfione, Ismenia, Arione, &. Timeo in muover a suo talento, &. racchetare gli affetti; altretanto nel progresso degli anni fecesi vedere con la penna, &. intavolatura alle mani un' altro Laso Harmineo, che fu il primo Compositore di Musica, attribuendosi a Luca Marenzo l'inventione della moderna musica de' Madrigali, che con l'allettamento de sensi eccitano la lingua a celebrarne l'inventore. Volò la sua fama oltre i confini dell' Italia, stimato, chiamato, venerato questo virtuoso da primi Prencipi d'Europa, &. avrebbe senza dubbio lasciato l'ossa apresso la Corona di Polonia, che con grosso stipendio di mille scudi all' anno ne gode più anni le sublimi qualità, se quell' aria straniera alla delicata complessione, &. labile temperamento del Marenzi contraria, non l'avesse obligata, dopo esser stato da quel Re creato suo Cavagliere, al ribatter il camino d'Italia, &. sotto più benigno Cielo le sue fortune cercare. Lo vidde Roma dopo il ritorno da Polonia continuamente, ma non lo vidde, che per ammirarne i pregi, che per esaltarne le virtù. Per Luca Marenzo era la Corte tutta nella sovrabbondanza della stima appassionata, ma il Cardinale Cintio Passeri figlio d'Aurelio di Val di Magna nostro vero Compatriota detto il Cardinale Aldobrandino &. per via di sorella Nipote del Pontefice Clemente VIII, le concesse tal posto nel suo affetto, che non era Luca famigliare del Cardinale, ma padrone, mentre con dispotico dominio il suo cuore possedeva. Morì assai giovine nella stessa Città di Roma al Giardino de' Medici Cantore di Nostro Signore l'anno 1599. 22 Agosto, & nella Chiesa di S. Lorenzo in Lucina convertiti gli organi, &. voci musicali

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Nach ihm steht der Stammbaum der adeligen Familie Marenzi in Bergamo, ein Zweig derselben (Heinrich M.) gehört der Bürgerschaft von Brescia und Bergamo an, der Vater des Luca war Venturino Marenzio. Die musikalischen Talente des Luca werden in überschwänglichen Worten geschildert; das Wunderkind besaß eine herrliche Sirenenstimme, war mit Harmonie, Kontrapunkt und den musikalischen Regeln aufs innigste vertraut und komponierte in reiferen Jahren herrliche Werke, ja wurde „der Erfinder des modernen Madrigals". Im übrigen folgt Walther dem Buch von D. Calvi; letzterer fügt nur die freundschaftlichen Beziehungen bei, in denen der Komponist nach seiner Rückkehr aus Polen besonders mit dem Kardinal Cintio Passeri, genannt Aldobrandino, und mit Papst Clemens VIII. stand.

Andr. Adami[1]) gibt Zeugnis von der Aufnahme Marenzio's in die päpstliche Kapelle unter Klemens VIII., nennt ihn Schüler des Giov. Contino, bemerkt, daß er den Beinamen „der süßeste Schwan" sich erwarb, von dem Spanier Seb. Raval (1593) als „divino compositore" gepriesen wurde und wiederholt die obigen Notizen über seinen Aufenthalt in Polen, über Todestag und Begräbnis.

Wenn die älteren Biographen von dem jugendlichen Alter sprechen, in dem Luca Marenzo starb, so ist bei der Annahme des Geburtsjahres 1550 das 49. Lebensjahr immerhin noch im Begriffe „Jugend" nicht ausgeschlossen. Archivalische, besonders aber bibliographische Anhaltspunkte liefern den Beweis, in welch zahlreichen Verbindungen und hohen Kreisen Marenzio stand und verkehrte, und wie groß der Anklang war, den seine Kompositionen und Neuerungen, besonders im Madrigalstil fanden.

Aus dem Archiv von Mantua[1]) erfahren wir, daß der Geschäftsträger des Herzogs von Mantua im April 1583 den Palestrina wegen eines Kapellmeisters für den dortigen Hof interpelliert hatte. „Palestrina habe von Annibale Zoilo, den er im März für Mantua in Aussicht genommen hatte, eine ablehnende Antwort erhalten, da Zoilo Weib und Kinder habe, Rom also nicht verlassen werde. Es komme nur L. Merentio (!) in Betracht, der in Diensten des Kardinals d'Este stehe, welcher ihn dem Könige von Frankreich zusenden wolle, obwohl der Kardinal denselben im verflossenen Jahre nicht einmal seinem Bruder, dem Herzog von Ferrara, habe abtreten wollen. Übrigens sei Palestrina der Meinung, daß Merentio (!) nicht bedeutender sei als Suriano (der damals, s. kirchenmus. Jahrb. 1895, S. 96, im Dienste des Herzogs stand!), weder in seinem Wissen noch in der Fähigkeit, Musiker zu leiten." — Schon nach vier Tagen meldete sich Palestrina selbst für Mantua, die Unterhandlungen jedoch zerschlugen sich bekanntlich; siehe im Jahrbuch 1886, S. 41 folgende.

Bereits 1580 hatte ein Beamter des Herzogs am 24. September nach Mantua gemeldet: „Marentio, der von seinem Herrn für einen Monat Urlaub erhalten hat und in seine Heimat reist, wird seine Aufwartung bei Ew. Hoheit bereits gemacht haben." Im Jahre 1586 versuchte man[2]) nochmals, den L. Marenzio für Mantua zu gewinnen. Da er jedoch 200 Dukaten jährlichen Gehalt, sowie freie Verpflegung für sich, einen Diener und Pferde, endlich Vorauszahlung der Reisekosten verlangte, so zerschlugen sich die Unterhandlungen, obwohl Marenzio auf 150 scudi zurückgegangen war.

Aus diesen Angaben erhellt, daß Luca Marenzio um 1580 hohen Ruhm genoß und in Rom aufs beste bekannt war. Die Bibliographie zeigt uns, daß seine „Erstlingsfrucht", das 1. Buch der 5stimm. Madrigale, am 8. August in Rom dem Kardinal d'Este gewidmet ist, dessen Kapellmeister er sich bereits 1581 im 1. Buch

in carmi dolorosi di pianto, hebbe sepoltura, chiamato in quel libro de defonti Luca Marenzo Bergamasco. Infinite compositioni lasciò adietro delle quali habbiamo visto le seguenti: Das Register ist so unvollständig, daß wir es hier nicht mitteilen; dann folgen die oben abgedruckten zwei Disticha: Vocum Opifex und Te lepor.

Aus: „Scena Letteraria degli Scrittori Bergamaschi aperta alla curiosità de suoi concittadini dal Rev. P. Donato Calvi da Bergamo." In Bergamo, per li Figliuoli di Marc' Antonio Rossi MDCLXIV.)

[1]) Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia (1711).

[1]) A. Bertolotti, la musica in Mantova 1890; vgl. übrigens Jahrb. 1891, S. 114 und die Kritik Dr. Vogel's „in Vierteljahrsschrift" 1891, S. 280.

[2]) Siehe Canal. S. 67.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der 6stimm. Madrigale nennen kann. In jener Zeit pflegten die tüchtigsten Meister nicht vor dem 30. Lebensjahre mit Kompositionen in die Öffentlichkeit zu treten.

Marenzio war nun in der Lage, seine Werke in die höchsten Kreise einzuführen, denn 1581 folgte die Dedication an die Herzogin von Urbino, Lucretia d'Este, 1582 bedenkt er die Philharmonische Akademie in Verona, 1584 den Kammerherrn des Papstes, L. Bianchetti und den französischen Kardinal de Guise, 1585 die Großherzogin von Toskana und den nachmaligen Kardinal Scipio Gonzaga u. s. w.

Kardinal Luigi d'Este starb 1586 in Rom und Marenzio war ohne feste Stellung. Im Jahre 1587 scheint er den Entschluß gefaßt zu haben, nach Polen zu gehen. In einer Dedikation vom 10. Dez. 1587 an Grafen Mario Bevilacqa (s. unt. 1588 das 1. Buch der 4-, 5- und 6st. Madrigale) schreibt er: „Bei meiner Reise durch Verona glaubte ich, diese Madrigale, welche ich jüngst in einem von den früheren ganz verschiedenen Stile komponiert habe, Ihnen darbieten zu sollen. Ich trachtete, teils durch Nachahmung der Worte, teils durch die Eigentümlichkeit des Stiles einen (wenn ich so sagen soll) traurigen Ernst (mesta gravità) auszudrücken u. s. w. Da überdies die Bibliographie bis 1591 kein selbstständiges Werk mehr ausweist außer dem 5. Buch der 6st. Madrigale, welche Marenzio aus Rom am 1. Jan. 1591 dem Virginio Orsino, Herzog von Bracciano, dedizierte, so dürfte die Vermutung gerechtfertigt sein, daß Marenzio entweder in den Jahren 1588 bis 1590 oder von 1591 bis 1593 beim Könige von Polen weilte, wo er mit Ehren überhäuft und gut honoriert wurde.

1593 war er wieder in Rom, nunmehr beim Kardinal Cintio Aldobrandino, wie auch Dr. Calvi berichtet, da die klimatischen Verhältnisse des Nordens den Nerven und der schwächlichen Gesundheit schadeten.

1595 dediciert er das 6. Buch der 6st. Madrigale der Herzogin von Ferrara, das 7. Buch der 5st. aber dem päpstl. Kämmerer Diego da Campo mit der Äußerung, daß er von Rom abzureisen gedenke. Er wurde jedoch im nämlichen Jahre Mitglied der päpstlichen Kapelle, dedicierte 1598 das 8. Buch der 5st. Madrigale dem Ferrante Gonzaga und wenige Monate vor seinem Tode das 9. Buch der 5st. Madrigale dem Herzog von Mantua, Vinc. Gonzaga, der ihm eigens Auftrag gegeben hatte.

Wie sehr seine Kompositionen von Buchdruckern und Sammlern gesucht, verbreitet und gerühmt wurden, geht aus der Liste hervor, die im bibliographischen Teile, größtenteils auf Grund der ausgezeichneten Bibliographie Dr. E. Vogel's über die weltliche Vokalmusik Italiens (Berlin 1892), chronologisch zusammengestellt ist.

Die Kirchenkompositionen von L. Marenzio sind sehr wenige; die Bibliographie kennt bisher nur folgende bei Becker und Fétis aufgezählte Druckwerke: 1. und 2. Buch der 4stimm. Motetten 1588 und 1592, 12stimm. Motetten 1614, eine durch Piccioni 1616 besorgte Sammlung von 5, 6 und 7stimm. geistlichen Gesängen und Completorium ac Antiphonae 6 voc. aus 1595. Mit Ausnahme des Lib. I. Motettorum jedoch ist es bis heute **nicht** gelungen, in den vielen Bibliothekkatalogen Europa's nur eine einzige Stimme der oben genannten Werke aufzufinden oder nachzuweisen. Hier ist also noch zu entdecken!

Das Liber I. Motettorum aber existiert in mehreren Auflagen und Bibliotheken: in der 1. Ausgabe von 1585 zu Berlin (C. T. B.) und Rom (nur Alt), in Ausgabe von 1588 komplett zu Berlin, Danzig, Regensburg (Biblioth. Proske), in Bologna (nur T.), in Ausgabe 1600, Venetiis apud haeredem Hieron. Scoti bei mir nur B., in Ausgabe 1606, Venetiis Ang. Gardano et fratres komplett zu Königsberg. Der Güte des königl. Bibliothekars Dr. Albert Kopfermann in Berlin verdanke ich den Wortlaut der Dedikation der ersten Ausgabe; nur im Cantus steht die Widmung, im T. und B. nur der Index Motettorum.[1]) Der Markgraf Scipio

[1]) Motecta Festorum totius anni . . . quaternis vocibus a Luca Marentio nunc denuo in lucem ædita. Liber primus. Romæ apud Alexandrum Gardanum MDLXXXV. Die Dedication lautet:

„Illustrissimo in primisq. rever. D. D. Scipioni Gonzagæ Marchioni et S. R. J. Principi Lucas Marentius S.

Neque ego, quod tibi offeram, maius quidquam hoc tempore habeo, quam quod nunc offero: neque ex omnium mortalium numero quenquam, cui id aut iustius aut libentius of-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Gonzaga entstammte der Seitenlinie Gazzolo und Sabionetta, hatte seine Bildung in Bologna und Padua genossen und trat in jungen Jahren schon unter Pius IV. in den klerikalen Stand. Unter Sixtus V. wurde er am 18. Dez. 1587 zum Kardinal gewählt; er starb 1593. (Nach Moroni.)

Die üblichen Lobeserhebungen fehlen auch in dieser Dedication vom 24. Jan. 1585 nicht, sie waren aber bei der hohen Geistesbildung und dem edlen Kunstsinn des Markgrafen Scipio berechtigt; für die Biographie Marenzio's ergeben sich daraus keine Schlüsse. In den späteren Ausgaben fehlt die Widmung, der Inhalt und die Reihenfolge der Kompositionen wechseln niemals.

In gedruckten Sammelwerken treffen wir einzelne Kirchenkompositionen Marenzio's, welche als authentisch gelten müssen, so z. B. die 3 Nummern A solis ortus cardiae, 8stimm., die 12stimmigen Jubilate Deo und Laudate Dominum, welche der Römer Vinc. Lilius, in Diensten des Königs Sigismund III. von Polen, zu Krakau (1604) mit anderen 5—12stimm. Kompositionen herausgab, das 8stimm. Jubilate Deo in den Selectae cantiones von Fabio Costantini 1614 in Rom ediert, das 8st. Magnificat, welches 1592 in der Sammlung Conforti's, 1599 in der von Vincenti, 1600 in der von Kaufmann steht und das auch in vielen Bibliotheken in handschriftlichen Partituren existiert, da es früher ein berühmtes Repertoirestück der päpstl. Kapelle bei der Vesper am Karsamstag war. Im Promptuarium des Schadaeus (1611) sind aufgenommen die 8st. Motetten Exurgat Deus, Iniquos odio habui, das oben schon erwähnte Jubilate und Deus venerunt gentes.

Über diese Sammlungen sei kurz auf Eitner's Bibliographie der Sammelwerke (Berlin, 1877) verwiesen. Die drei 4stimm. Motetten in Lindner's Sammlung (1588) sind dem 1. Buch der Motetten entnommen. Die übrigen lateinischen Texte, welche in der Sammlung des Herrer (1606 u. 1609) stehen, hat der eifrige Propst von der Nikolauskirche zu Straßburg selbst zusammengemacht, ohne Zweifel aus Madrigalen Marenzio's, und in seinen Hortus musicalis versetzt. Ähnliche Bewandtnis hat es mit den paar Nummern aus der bei G. Baumann in Erfurt (1587) erschienenen Sammlung, wie schon aus dem Titel des Werkes hervorgeht.

Es bleibt noch eine 8stimmige Messe: Iniquos odio habui übrig, die bei Vintzius (1630) als Werk Marenzio's bezeichnet wird. Aus Dr. Emil Bohn's Handschriften-Katalog der Stadt-Bibliothek Breslau (1890) ist jedoch zu ersehen (siehe Vorwort IX), daß der Naumburger Organist Vintzius selbst die Messe, wahrscheinlich aus dem 8stimm. Motett (s. oben) gebildet hat. In Breslau und auch in Wien (siehe Mantuani's Katalog unter 16707[4]) ist endlich eine 12stimm. Messe über „Laudate Dominum" (siehe oben Lilius) in Codices enthalten. Man darf wohl annehmen, daß auch diese mit der Jahreszahl 1614 im Breslauer Codex 104 versehene Messe nicht ein Werk Marenzio's ist, wenn sie nicht etwa während des Aufenthaltes von Marenzio in Krakau am Hofe Sigismund III. (1587 Nachfolger von Stephan Bathory) geschaffen wurde. Wer wird uns die ohne

ferem, reperire potuissem. Nam et aliquo mihi argumento declaranda erat magnitudo et humanitatis ac benevolentiæ erga me tuæ, et observantiæ erga te meæ: et hæc ex artificio musico deprompta munuscula nullum sibi patronum adoptare libentius poterant, quam eum qui in ipso Musarum sinu ita altus atque educatus est, ut omnes lepores, omnesq. gratias ore atque aspectu ipso spirare videatur. Neq. vereor SCIPIO, ne quis hoc a me auribus tuis tribui putet. Ita jampridem omnibus notus es, ut non qui te pleno ore laudant, blandi et assentatores, sed si qui id parcius faciunt invidi et obtrectatores existimentur. Quanquam, qui tibi invideant, ne reperiri quidem posse arbitror. Ita enim abundas omnibus iis quæ concitare invidiam solent, ut tamen omnem ei ad te aditum comitate ac morum facilitate præcludas. Summa gentis nobilitas, admirabilis omnium studio dignarum artium cognitio, summa apud potentissimos principes gratia, eiusdemq. generis alia quibus flores, invidiam tibi aliquam concitare poterant, nisi ea omnia promptiora semper apud te et paratiora essent alienis usibus, quam tuis. Nunc illud ista singulari humanitate consequeris, ut omnes commodis tuis æque lætentur ac suis: et quidquid tibi defertur minus semper esse eo quod tibi debetur, agnoscant. Patere, quæso, ne [lies: me] quoque in eorum numero censeri, qui se virtutum tuarum cultores et admiratores esse profitentur: et æquo animo accipe hoc studii erga te mei quale cunque monumentum, tibi et ut musices amantissimo atque intelligentissimo, et ut divini numinis cultori religiosissimo, non prorsus iucundum, ut spero, futurum. Equidem et ad illud expotiendum, quidquid potui, contuli: et ut aliquid effecisse me sperem, tu facis, qui plerunque illorum, quæ hoc libro continentur, et audisti iam et probasti. Quo fit ut aliorum quoque iudicia mihi æquiora fore confidam. Vale.
Romæ, 14. Kal. Febr. M.D.LXXXV."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zweifel reichen Schätze der dortigen Musikkapelle bibliographisch beschreiben?

In Wien ist auch ein 13stimm. Te Deum in Cod. 16708[44]. Dr. Proske hat aus der Sammlung Altaemps in Rom außer dem 8stimm. Jubilate aus Costantini und dem Laudate Dominum zu 8 Stimmen noch ein 12stimm. Ave maris stella und Super flumina Babylonis in Part. gebracht, sowie das 4stimm. wunderschöne Magnificat, das im III. Bande der Musica divina steht. Bei mir ist das 8stimm. Magnificat aus der sixtinischen Kapelle, welches mit einem 5st. Hymnus „Christe Redemptor" in genanntem Archive ruht (s. meinen Katalog S. 146).

Dieser äußerst geringen Ausbeute lateinischer Texte kirchlichen Inhalts gegenüber besitzen wir eine außerordentliche Menge von Madrigalen, die den Marenzio als fruchtbarsten Madrigalkomponisten im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts erweisen. Obwohl für diese Arbeiten am besten auf Dr. Emil's Madrigalkatalog verwiesen werden kann, glaubte ich bei der Bedeutung Marenzio's in dieser Musikgattung eine kurzgefaßte chronologische Zusammenstellung aus Vogel anfügen zu sollen, um den verehrlichen Lesern zu zeigen, mit welcher Begeisterung die Madrigale Marenzio's in Italien, England, den Niederlanden und Deutschland aufgenommen wurden. Die ersten Originalausgaben sind mit fetten Ziffern gedruckt, die späteren Auflagen denselben angefügt, die Ausgaben in Sammelwerken werden mit einfachen Ziffern angegeben. Ein alphabetisches Register[1]) sämtlicher Villanellen, geistlichen und weltlichen Madrigale, das ich anlegte, enthält beiläufig 660 Nummern von 3-6 und mehr Stimmen.

1577. In Primo fiore della Ghirlanda musicale, 5st., Vineggia, l'Herede di Gir. Scoto ist bereits von L. Marenzio ein Madrigal aufgenommen.

1580. Il I. Libro de Madr. à V voc. Venetia, Angelo Gardano. Dediziert am 8. Aug. dem Kardinal d'Este; er nennt das Werk seine **Erstlingsfrucht.**

Spätere Ausgabe von 1582 beim gleichen Verleger; von 1586, Venetia, Giac. Vincenti Ricciardo Amadino compagni; von 1587, Venetia, Angelo Gardano; von 1588, Venetia, Giac. Vincenzi; von 1600, l'Herede de Gir. Scoto; von 1602, Venetia, Angelo Gardano.

1581. I. L. de Madr. a 6 voci. Venetia, Angelo Gardano. Dediziert dem Alfonso d'Este, Duca di Ferrara. Der Komponist nennt sich auf dem Titel: Kapellmeister des Kardinal d'Este.

[1]) Die Fundorte der aufgezählten Druckwerke sind bei Vogel angegeben. Dr. Vogel hatte die Liebenswürdigkeit, die besonders durch die Erwerbungen des British Museum in London notwendig gewordenen Berichtigungen und Nachträge zu seinem Werke für diesen Artikel zur Verfügung zu stellen. Sie beziehen sich auf die 107 Nummern der Hauptwerke Marenzio's, beziehungsweise auf neue Fundorte. Nachträge zu Dr. Vogel's Bibliothek I. Bd. 392 ff.

1. Auch Rom (Cec.) C. T. A. B. 5. 2. Auch London (br. M.) zu C. B. noch A. 5. 4. Borghese streichen. Laut Kat. Landau (I. 494) in Florenz liegt dort wirklich 1583er Ed. von 1. libro à 6 v. — nur 5. 5. Firenze (B. L.) laut Kat. nur 5. 8. Auch London (br. M.) 5. 12. Auch Brüssel (Cons.) C. B. 6. 13. Rom, (Cec.) komplet und London (br. M.) A. 14. Auch Rom (Cec.) nur C. 16. Auch Brüssel (Cons.) C. B. 6. 18a. Einzufügen: 5 l. de Madr. à 6 nov. rist. Ven. Ang. Gard. 1610. cf. Borghese Kat. I. 607. 19. Bei Rosenthal 1899 im 100. Kat. angezeigt C. A. T. B. 6. 21. Rom. (Cec.) jetzt kompl. 23. Streichen London (br. M.) das „B" (also nur T.). 27. Das Borgh. Exempl. jetzt in Paris (Cons.) kompl. 27. In London (br. M.) A. 28. In London (br. M.) T. 31. In London (br. M.) B. 5. 32. Borghese Ex. in Paris (Cons.) kompl. 34. Borghese Ex. jetzt Cecilia Rom. kompl. 37. Paris (Cons.) kompl. (5 f.) 39. Borgh. Ex. in Rom (Cec.) kompl. 41. Auch Paris (Cons.) kompl. 44. Auch Paris (Cons.) kompl. 47. Auch London (br. M.) B. 5. 49. Auch Paris (Cons.) kompl. 5 f. (Von 47 bis 49 vgl. meinen Aufsatz „Schicksale d. Borgh. Musiksammlung" Jahrbuch Bd. 3. S. 74). 50. Zu Oxford Ch. Ch. kompl. ebenso noch Sherborne-Dorsetshire (School library) kompl. 53. Borgh. Ex. nach Paris (Cons.) Auch London (br. M.) nun C. T. B.. (Diese Ed. irrtümlich im Borgh. Kat. mit 1604 versehen, nicht allein im Hauptkat., auch im 2. Teil.) 53. Borgh. Ex. nach London (br. M.) C. T. B. cf. Schicksale. 54. Borgh. Ex. nach London (br. M.) kompl. cf. Schicksale. 55. London (br. M.) nur C. A. T. 5. 57. Paris (Cons.) kompl. 59. Paris (Cons.) kompl. 61. London (br. M.) 5. 63. Paris (Cons.) kompl. 76. Zu den übrigen Angaben auch London (br. M.) kompl. 77. London (br. M.) zu C. noch A. 82. London (br. M.) C. nur. 83. London (br. M.) ditto nur C. 87. London (br. M.) außer B. noch T. (def.) 88. Auch London (br. M.) C. nur hiezu. 89. London (br. M.) zu C. T. Wien (Gesellsch. der Musikfr.) B. 91. London (br. M.) zu B. T. Wien (Gesellschaft der Musikfr.) C. T. 94. London (br. M.) nur C. 95. London (br. M.) zu C. T. 96. Wien, Gesellschaft der Musikfr. kompl. 96. Zu London (br. M.) außer B. noch T. 99. London (br. M.) auch C. T. 100. Wien, Gesellschaft der Musikfr. kompl. 104. Wien, Gesellschaft der Musikfr. kompl. London (br. M.) statt B. ein C. 105. London (br. M.) außer B. noch T.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Spätere Ausgabe von 1584 beim gleichen Verleger; von 1596, Ven., l'Herede di Gir. Scotto; von 1603, Ven., Ang. Gardano.

1581. Il II. Libro de Madr. à V voci. Venetia, Angelo Gardano. Dediziert der Lucretia d'Este, Herzogin v. Urbino am 25. Okt.

Spätere Ausgabe von 1583 beim gleichen Verleger; von 1587, Venetia, Giacomo Vincenti; von 1593, Venetia, Angelo Gardano; von 1606, Venetia, Angelo Gardano; von 1608, Alessandro Raucrij.

1582. III. Libro de Madr. à 5 voci. Venetia, Ang. Gardano. Ded. am 1. Dez. an die Academici Filarmonici di Verona aus Rom.

Spätere Ausg. von 1591, Venetia, Giac. Vincenti; von 1595, Venetia, Ang. Gardano. Dediziert wie 1582, aber datiert aus Rom am 1. Sept. 1595.

1582. In Il lauro secco. 1. Buch d. Madr. à 5 v. in Ferrara bei Vittorio Baldini, 2 Nummern, 1 zu 5, 1 zu 10 St.

1582. Ausgabe 1585 in Dolci affetti. Madr. à 5 v. Vineggia, l'Herede di Gir. Scotto. 2 Nummern.

1583. In Harmonia celeste (4—8 st.) Gef. von Andr. Pevernage. Anversa, Pietro Phalesio et Giovanni Bellero. 3 zu 5 u. 6 St. In späterer Ausg. 1593 noch 2 zu 6.

1583. In Il lauro verde. Madr. à sei Voci. Ferrara, Vittorio Baldini. 3 zu 6 St.

1583 und spätere Ausgabe von 1586. In De' floridi virtuosi. 1. Libro de Madr. à 5 v. Venetia, Giac. Vincenzi et Ricc. Amadino comp.

1583. In Li amorosi ardori di div. Musici. Libro I. à 5 v. Venetia, Ang. Gardano.

1584. Il IV. Libro de Madr. à V voci. Venetia, Giac. Vincenti et Ricciardo Amadino, compagni. Am 5. Mai dediz. aus Venedig dem Giordano Ruis.

Spätere Ausg. von 1589, Venetia, Giac. Vincenti; v. 1594, Venetia, Ang. Gardano; v. 1607, Venetia, Ang. Gardano et Fratelli.

1584. Madrigali spirituali à V v. Roma, Alessandro Gardano.

Spätere Ausg. v. 1588, Venetia, l'Herede di Gir. Scoto.

1584. Ded. aus Rom am 24. Apr. dem Ludw. Bianchetti, Kammerherrn d. Papstes. (Gregor XIII.)

1584. II. Libro de Madr. à VI voci. Venetia, Angelo Gardano. Dediz. dem Kardinal di Guise.

Spätere Ausgabe von 1596, Venetia bei l'Herede di Girolamo Scoto; v. 1600, Venetia bei Angelo Gardano.

1584. I. Libro delle Villanelle à 3 voci in Venetia, Giac. Vincenzi et Ricciardo Amadino, comp. Ferrante Franci hat ein erstes Buch 3 st. Villanellen von L. Marenzio gesammelt und am 1. Septemb. in Venedig dem Tiberius Cerasi dediziert. Er bemerkt: „Die Vorzüge aller Kompositionen v. L. M. sind derart, daß auch jene Werke, die bisher von ihm wenig beachtet wurden, von andern geschätzt zu werden verdienen, nämlich diese Villanellen, welche der Komponist gleichsam scherzweise geschaffen hat, die ich aber sammelte."

Ausgabe von 1585 bei den gleichen Verlegern; von 1586, Venetia, Giac. Vincenzi (2); von 1589, Venetia, Giac. Vincenti; von 1595, Ven., Giac. Vincenti; von 1600, Ven., Angelo Gardano; von 1605, Ven., Giac. Vincenzi.

1585. III. Libro de Madr. à VI v. Vinegia, l'Herede di Gir. Scoto. Dediz. Granduchessa di Toscana.

Spätere Ausgabe von 1589 beim selben Verleger; von 1594, Venetia, Ang. Gardano.

1585. II. Libro delle Canzonette in Venetia, Giac. Vincenzi et Ricciardo Amadino, comp. Gesammelt v. Attilio Gualtieri. Die Dedication ist aus Rom am 15. Juli an Camillo Gaëtano: „Die Wertschätzung, welche allgemein dem jüngst publizierten Buche der Villanellen des L. M. zu teil geworden ist, veranlaßte mich, mir die Mühe zu geben" u. s. w.

Ausgabe von 1587, Venetia, Giac. Vincenzi; von 1592 beim gleichen Verleger; von 1597 beim gleichen Verleger; von 1600, Venetia, Angelo Gardano.

1585. III. Libro delle Villanelle à 3 voci, Roma, Alessandro Gardano. Dieselben sammelte Christoforo Ferrari in Rom und dediz. sie dem Florimonte d'Alvin. Ferrari schreibt am 1. November: „Der ausgezeichnete und scharfsinnige L. M. hat zu seiner Erholung und auf meine Bitten diese wenigen Texte mit gelehrten, leichten und sehr lieblichen Musiknoten versehen."

Ausg. von 1587, Venetia, Giac. Vincenti; von 1592, Venetia, Giac. Vincenti; von 1597, Venetia, Giac. Vincenti; von 1600, Venetia, Ang. Gardano. (Inhalt um 4 vermehrt.)

1585. V. Libro de Madr. à V v. Vinegia, l'Herede di Girolamo Scoto. Dasselbe ist

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem Nicolo Palavicino dediziert; datiert aus Rom, 15. Dez. 1584.

Spät. Ausg. von 1588 beim gleichen Verleger; von 1594, Venetia, Ang. Gardino; von 1605, Venetia, Ang. Gardino.

1585. I. Libro de Madr. à 4 voc. Roma, Alessandro Gardano. Ded. L. M. 15. Juli aus Rom dem Marc. Ant. Serlupi.

Spät. Ausg. v. 1587, Venetia, Ricciardo Amadino. 1587 edierte Jak. Vincenti in Venedig am 8. Januar das nämliche Buch dem Engländer Michael Booth und bemerkt: „Die Werke des Herrn L. M. sind so lieblich und von den Virtuosen geschätzt, daß sie sich nicht nur in Italien, sondern in der ganzen Welt der höchsten Achtung erfreuen. Als ich daher von dem Erscheinen dieser 4 st. Madr., die in Rom herausgekommen sind, Kenntnis erhielt, entschloß ich mich, sie zu drucken." (Die Venetianer waren ja im Nachdrucken römischer Ausgaben von sehr weitem Gewissen.) Spätere Ausg. von 1592, Venetia, Ang. Gardano; von 1603 beim gleichen Verleger; von 1608, Ven., l'Herede di Gir. Scoto.

1585. In Symphonia Angelica. 4—6 stimm. Gesammelt von Hubert Waelrant. Anversa, Pietro Phalesio et Giovanni Bellero, sind 5 zu 5 St.

1585. In Spoglia amorosa Madr. à 5 voci. Vinegia, l'Herede de Gir. Scotto. (3)

1585. In Canzonette spirituali à 3 v. Roma, Alessandro Gardano. (2)

1586. In Corona di Dodici Sonetti di Gio. Batt. Zuccarini. 5 st. Angelo Gardano, Venetia. (2)

1586. In I lieti amanti, I libro de Madr. à 5 voci. Venetia, Giac. Vincenzi et Ricc. Amadino compagni. (1)

1586. In Musica spirituale à 5 v. Venetia, Ang. Gardano. (2)

1586. In Diletto spirituale. Canzonette à 3—4 v. Roma, Simon Verooro. 2 zu 3 St.

1587. IV. Libro de Madr. à VI v. Venetia, Giac. Vincenzi. Aus Rom vom 10. Dez. 1586 dem Marchese di Pisani dediziert.

Spätere Ausgabe v. 1587, Venetia, Ricc. Amadino; von 1593, Ven., Angelo Gardano; von 1603, Venetia, l'Herede di Gierolamo (!) Scoto; von 1605, Venetia, Angelo Gardano.

1587. IV. Libro delle Villanelle à 3 voci. Venetia, Giac. Vincenzi. Attilio Gualtieri ist der Sammler und dedizierte sie aus Rom am 6. März dem Hannibal de Paulis: „Ich habe in diesen Tagen einige Villanellen gesammelt, welche L. M. zu seiner Erholung und gleichsam zum Scherz auf Veranlassung seiner verschiedenen Freunde komponiert hat. Dieselben werden durch ihre Heiterkeit und Kunstfertigkeit der Welt sehr erwünscht sein."

Ausgabe von 1592 beim gleichen Verleger; von 1596 beim gleichen Verleger; von 1600, Venetia, Angelo Gardano. Vermindert um 5, vermehrt um 3.

1587. 5. Libro delle Villanelle, 3 st. (1 zu 4 St.), Vinegia, l'Herede di Gir. Scoto. Gesammelt von Attilio Gualtieri und dem Pomponio de magistris dediz. am 20. Jan.

Ausgabe von 1591 beim gleichen Verleger; von 1600, Venetia, Angel. Gardano.

1588. Madr. à IV, V et VI voci. Libro primo beim Verleger in Venezia, Giacomo Vincenzi. Marenzio dedizierte es dem Grafen Mario Bevilaqua unter dem 10. Dezbr. 1587 und bemerkt: „Bei meiner Durchreise durch Verona glaubte ich, diese Madrigale, welche ich jüngst in einem von den früheren ganz verschiedenen Stile komponiert habe, Ihnen darbieten zu sollen. Ich trachtete teils durch die Nachahmung der Worte, teils durch die Eigentümlichkeit des Stiles einen, wenn ich sagen soll, traurigen Ernst auszudrücken, der bei Kennern, wie Sie und Ihr vorzügliches Sängerpersonal, vielleicht auch in Zukunft sehr beliebt werden wird."

1588. In Musica transalpina. Madrigale zu 4, 5 und 6 Stimm. London, Thomas East. 6 zu 5, 4 zu 6 St.

1588. In Gemma musicalis. Lib. I. Noribergae. Kath. Gerlach. Von Marenzio. 24 Madr. zu 5 St.

1588. In L'amorosa Ero. Brescia, Vinc. Sabbio. 1 zu 4 St.

1589. Gemma Musicalis. Lib. II. Norimberga. Kath. Gerlach. 10 zu 5, 10 zu 6, 1 zu 10 St.

1589. Musicale essertitio Lud. Balbi. 5 voc. Venetia, Angelo Gardano. 1 zu 5 St.

1589. Le gioje. Madr. 5 voc. Venetia, R. Amadino. (1)

1589. Ghirlande di fioretti musicali. 3 voc. Roma, intavolatura del Cimbalo. (1)

1590. Dialoghi musicali. Ven. Ang. Gardano. 2 zu 8, 1 zu 9 St.

— Englische Sammlung italien. Madrigale. 7 zu 4, 10 zu 5, 6 zu 6 St.

1591. Melodia olympica. 4, 5, 6, 8 v. Anversa, P. Phalesio e Giov. Bellero. 1 zu 4, 5 zu 5, 3 zu 6 St.

— La Ruzina. 6 voc. Venetia, Ang. Gardano. (1)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

1591. Canzonette à 4 voc. Simon Verovio. Roma. (1)

— Canzonette à 3 voc. Venetia, Giac. Vincenzi. (1)

1591. V. Libro de Madr. à VI voci. Venetia, Angelo Gardano. Dediz. aus Rom von L. M. am 1. Januar 1591 an Virginio Orsino, Herzog von Bracciano.

Spätere Ausgabe von 1595 beim selben Verleger; von 1595, Venet., l'Herede di Gir. Scoto.

1592. In Il trionfo di Dori. 6 v. Venetia, Ang. Gardano. (1)

1592. In La gloria musicale. 5 v. Venetia, R. Amadino. (1)

1593. In Florindo e Armilla. 5 v. (1.)

— In Nuova Spoglia amorosa. Ven., Giac. Vincenti. 1 zu 4, 1 zu 5 St.

1593. Madr. à V v. ridotti in un corpo bei Pietro Phalesio et Giovanni Bellero in Anversa. Diese Sammlung dedizierte P. Phalesius dem Gerardo di Hornes, Gouverneur von Malines (Mecheln), unterm 8. Aug. und bemerkt: „Da ich Ihre außerordentlich große Liebe für die vorzüglichen Kompositionen des L. M. kenne" u. s. w.

1594. VI. Libro de Madr. à V v. Venetia, Ang. Gardano. 1. Jan. Ded. des L. M. aus Rom an den Kard. Cintio Aldobrandini.

Spätere Ausgabe von 1603 beim gleichen Verleger; von 1614, Venetia, Gardano.

1594 widmet Peter Phalesius 26. Januar aus Antwerpen die 5 Bücher der 6stimm. Madr. dem Eduard, Ferdinand und Consalvo Chimenes und bemerkt: „Die Werke des Herrn L. Marenzio, eines der ersten Musiker unserer Zeit, sind so gefällig und von den Virtuosen dieser wirklichen Musikkunst so sehr geschätzt, daß sie nicht nur in Italien, sondern auch in Flandern und in allen übrigen Teilen der Welt gesammelt und hochgeschätzt werden. Ich bin durch die Bitten der Virtuosen dieser Kunst gedrängt worden, alle seine 6st. Madrigale herauszugeben" ꝛc.

1595. Il VI. Libro de Madr. à VI voci. Venetia, Angelo Gardano. Ded. Duchessa di Ferrara aus Rom 30. März.

Spätere Ausg. von 1609, Venetia, Ang. Gardano et Fratelli; v. 1610, Anversa, Pietro Phalesio al Re David.

1595. Ded. L. M. das 7. Buch der 5stimm. Madr. am 20. Oktober aus Rom dem Don Diego de Campo, päpstl. Kämmerer und bemerkt: „Da ich aus Rom abzureisen gedenke, glaube ich diese Gelegenheit benützen zu können, um Ihnen einen Beweis meiner Ehrerbietung zu geben."

Spätere Ausgabe von 1600 beim gleichen Verleger; von 1609, Venetia, Ang. Gardano Fratelli.

1596. Madrigali a 8 voci. Anversa, P. Phalesio. (1)

1596. In Paradiso musicale 5 voc. Anversa, P. Phalesio. (3)

1596. In Vittoria Amorosa. 5 voc. Ven., Giac. Vincenti. (1)

1597. In Fiori del giardino. Norimbergæ, P. Kaufmann, 6 zu 6, 1 zu 9 St.

1597. In Musica Transalpina Libr. II. London, Th. Este 1 zu 5, 2 zu 6 St.

1597. In Il vago alboretto, 4 voc. Anversa, P. Phalesio. (2)

1598. In Madrigals 5 voc. London, Este.

1598. VIII. Libro de Madr. à V voci Venetia, Ang. Gardano. Ded. dem Ferrante Gonzaga aus Venedig 20. Okt.

Spätere Ausgabe von 1605 beim gleichen Verleger.

1599. IX. Libro de Madr. à V voci Venetia, Ang. Gardano. Aus Rom, 10. Mai, dediz. an Don Vincenzo Gonzaga, Herzog von Mantua mit der Bemerkung: „Ich fühlte mich außerordentlich geehrt, als ich von Ew. Hoheit vor Monaten den ehrenvollen Auftrag erhielt, Ihnen einige meiner Kompositionen, Früchte meines geringen Talentes zu senden."

Spätere Ausgabe von 1601 beim gleichen Verleger; von 1608 ebendort bei Alesssandro Rauerii; von 1609 ebendort bei Ang. Gardano et Fratelli; von 1609 ebendort bei l'Herede di Gir. Scoto.

1599. Tempio armonico. 3 voc. Romæ, Nic. Mutii. (1)

1601. In Madrigalia quinque voc. antea Venetiis novem separatis libris edita jam vero uno volumine xcusa. Norimbergae in Off. typ. Pauli Kauffmanni. In dieser Ausgabe der 5st. Madrigale Marenzio's, die Paul Kauffmann in Nürnberg mit lateinischem Titel und Vorwort herausgab, heißt es u. a. in der Ded. des Buchdruckers an alle Musophilen und Philomusen: „So groß ist der Ruhm des L. Marentius, so ausgezeichnet bei allen Völkern sein Ruf, daß er sowohl bei seinen Landsleuten, den Italienern wegen der außerordentlichen Vorzüge in der Musikkunst, als auch wegen der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

unglaublichen Lieblichkeit seiner Kompositionen hochgeschätzt und verehrt, sondern auch bei uns, den Deutschen aufs höchste bewundert wird. Obwohl die Ausgaben seiner Werke vielmals und nicht nur an einem Orte neu aufgelegt worden sind, so werden sie doch mit so außerordentlicher Begierde und allseitigem Verlangen gesammelt und gesucht, daß überall ein großer Mangel an denselben zu beklagen ist. Deshalb habe ich die neun Bücher 5st. Madr. in 1 Werk zusammengefaßt und zwar in der Ordnung, in welcher sie seinerzeit erschienen sind."

1601. In Ghirlanda di Madrigali a sei voc. Anversa, P. Phalesio. (2)

1603. Madrigali à 4 v. Norimbergæ, Paulus Kauffmanni.

Spätere Ausgabe von 1607 in Anversa, Pietro Phalesio.

1605. In Nervi d'Orfeo. 5 e 6 v. Leyda, H. L. de Hæstens 8 zu 5, 15 zu 6 St.

1606. Auszug aus den 4 Teilen der 3stimmigen Villanellen und Neapolitanen mit deutschen Texten gesammelt von Valentino Hausmanno Herbipol. gedruckt in Nürnberg, Paul Kauffmann. (51 Nummern.) Dediziert Wolff Rehlein.

1608. Madrigalia VI voc. 1—6 Bücher zusammengebunden, früher in Venetia, nun Norimbergæ, Typis et sumptibus Pauli Kauffmanni. Ohne Ded.

1608. In Newe Teutsche Componisten 3 v. Frankf. a. M., Wolfg. Richter. (1)

1609. 6—9. Libr. de Madr. à V voci stampati et in un corpo ridotti, Anversa, Pietro, Phalesio al Re Dauid.

Spätere Ausgabe von 1632. In Anversa, Herede, Di Pietro Phalesio al Re Dauid.

1609. I, II, III, IV, V Libro de Madrigali à V voci in un corpo, ridotti. In Anversa, Pietro Phalesio al Re Dauid. Ded. Gherardo di Hornes . .

1610. Madr. spirituali à 5 voci. Anversa Pietro Phalesio al Re Dauid.

1610. In Fatiche spirituali. Libro I. 6 v. Venetia, R. Amadino. (1)

1610. In Fatiche spirituali Libro II. 6 v. (7)

1610. Il primo, secondo, terzo, quarto et quinto Libro de Madr. à VI voc. Anversa, Pietro Phalesio al Re Dauid. Dediziert Edouardo, Ferdinando, et Consalvo Ximenes.

1610. 1—5. Libro delle Villanelle, et Canzonette alla Neapolitana, 3st. in un corpo ridotti. Anversa, Pietro Phalesio al Re Dauid. (vermindert um 1).

1610. Madrigali spirituali e temporali à V, VI, VIII, IX. X. voci. Norimbergae, Paulo Kauffmann.

1616. Madrigali; italienische Texte mit lateinischen, religiösen Inhaltes versehen: Loano, Fr. Castello. 8 zu 5 St.

Eine so außerordentliche kompositorische Thätigkeit findet sich nur bei genialen Männern. Die Anerkennung seiner Zeitgenossen beweist den Eindruck, welchen besonders die Madrigale hervorgerufen haben. Viele wurden in deutscher und englischer Sprache bearbeitet und herausgegeben (s. die betreffenden Nachweise in Eitners und Dr. Vogels Bibliographie), andere sogar mit lateinischen Texten für kirchlichen Gebrauch bearbeitet. Die musikalischen Neuerer führten ihn als Gewährsmann ihrer Richtung an, Cl. Monteverdi beruft sich auf ihn in der Verteidigung gegen Artusi[1]), Zacconi aber schreibt im 2. Bande seiner Prattica S. 278[2]): „Die Begabung ist bei den Komponisten verschieden. Einigen gelingen Madrigale und Canzonen besonders, anderen Motetten und Messen." „Wo der eine mehr zu Kirchensachen neigt, wie z. B. der vortreffliche und einzige Palestrina, da wird ein anderer sich mehr zu Madrigalen hingezogen fühlen, wie z. B. Signor Filippo di Monte, **Luca Marenzio** und viele andere. Jedem der Genannten scheint zuweilen das schwerer zu fallen, wozu sich sein Geist weniger hingezogen fühlt, und ihm das Naturell fehlt. Aber was hat das zu sagen? Der Musiker, um in jeder Beziehung vollendet und originell zu erscheinen, muß in jeder Art Komposition bewandert sein. Der Weg des Kontrapunktes ist der gemeinsamste und ursprünglichste, denn auf ihn führt jede Meisterschaft zurück. Und man mag sagen was man will: wie der Grammatiker (Philologe) um so schneller und selbstständiger in den anderen Wissenschaften fortkommt, auf die er sich legt und die

[1]) Siehe in „Vierteljahrsschrift für Musik-Geschichte", 3. Band, S. 333, sowie auch über seine Madrigale, 5. Bd., S. 400, 6. und 7. folg. 8. Bd. 448, 9. B. 10 Anm. 11, 13—15, 18, 29, 37 f, 40 f. 49, 60, 10. Bd. 517. 550 u. s. w.

[2]) Nach dem trefflichen Auszuge, welchen Dr. Chrysander in „Vierteljahrsschrift" 1894, S. 561 gemacht hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seinen Beruf bilden, je besser er in der Grammatik beschlagen ist, so wird auch der auf dem Wege des Kontrapunktes bewanderte Musiker um so größer in musikalischen Dingen sein."

Im 18. Jahrhundert erinnerte sich P. Giov. B. Martini wieder des großen Meisters und nahm im 2. Bande seines Saggio fondamentale di Contrapunto (Bologna 1775) 4 Madr. zu 4, 1 zu 5 und 1 zu 6 St. auf, um seine interessanten Analysen an dieselben zu knüpfen. S. 78 erzählt er nach A. Adami die Lebensgeschichte Marenzio's, nämlich Geburtsort in der Diöcese Brescia, „wo er Contino zum Lehrer hatte und sich so sehr im Kontrapunkt ausbildete, daß er im Madrigalstil den Titel Cigno il più soave erhielt. Er war Kapellmeister des Cardinal Luigi d'Este und war wegen seiner Tüchtigkeit bei den größten Fürsten Europas, besonders aber beim König von Polen sehr beliebt. Letzterem diente er viele Jahre. Bei seiner Rückkehr nach Rom wurde er in die päpstliche Kapelle aufgenommen, vom päpstlichen Hofe, besonders aber vom Kardinal Cintio Aldobrandini, dem Neffen des Papstes Clemens VIII. geschätzt." P. Martini macht auf den lebhaften Textausdruck trotz der schwierigsten Arbeiten im einfachen und doppelten Kontrapunkt aufmerksam, rühmt die Frische und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen, unter der Klage, daß sich diese Kunst immer mehr verliere, daß die bloße Harmonie der Stimmen nicht befriedigen könne, wenn nicht auch rhythmische Mannigfaltigkeit und die Kunst der Imitation sich zeigen.

Die Madrigale bei Martini nahm auch Choron (1808) in seine sechsbändige Sammlung auf; Burney und Hawkins sprechen in ihrer Musikgeschichte ebenfalls von der Tüchtigkeit Marenzios im Madrigalenstile; Winterfeld widmete in dem Werke Johannes Gabrieli und sein Zeitalter ein eigenes Kapitel (1. Bd. 72—97) dem Verhältnisse Johann Gabrieli's als Chromatiker zu Luca Marentio und den Fürsten von Venosa, Dr. W. Ambros endlich geht näher auf die Musik zu den Zwischenakten und Konzerten ein, welche bei der Hochzeit des Ferdinand Medici und der Christiana von Lothringen (1585) aufgeführt und 1591 (siehe oben und Dr. Vogl 1. Bd. S. 383) gedruckt wurden.

Im zweiten Zwischenakt nämlich sind die fünf Kompositionen von L. M. und zwar eine 5stimm. Sinfonie für 2 Harfen, 2 Lyren, 1 Violabaß, 2 Lauten, 1 Violine, 1 Bastardvioline und Chitarrone. 2) Belle, Belle ne fa. 3 v. 3) Chi dal delfino 6 v. 4) Se nelle voci. 12 v. 5) O figlie a voi 18 v. Dr. W. Ambros schreibt darüber 4. Band, S. 88:

„Marenzio hätte nur einige Jahrzehnte später geboren, ja es hätte ihm vielleicht eine längere Lebensdauer gegönnt sein dürfen, so würden wir seinem Namen vermutlich unter den frühesten Opernkomponisten begegnen. Die Musik ist durchweg von jener maßvollen Haltung und jener, durch die einzelnen Wendungen der Textworte motivierten feinen Ausmalung des Einzelnen, wie sie auch die anderen Madrigale Marenzio's kennzeichnet, an eigentlichen dramatischen Stil darf man nicht denken; allerdings aber erhöhte diese Musik ohne Zweifel die Wirkung der Darstellung und gab ihr die richtige Färbung. Die begleitenden Instrumente (natürlich verdoppelten sie nur die Stimmen, außer wo Tanzmusik eingelegt war) sind höchst bescheiden gewählt, Harfen, Lyren (d. h. Geigeninstrumente). Das Ganze war einstweilen wieder nur eine Reihe lebender, von Musik begleiteter Bilder. Aber diese Bilder alle zusammen geben als Summe doch schon eine (allerdings überaus einfache) dramatische Handlung. Marenzio starb zu früh, um die große Florentiner Musikreform, welche 1600 mit dem ersten großen Werke, der „Euridice" Peri's und Caccini's auftrat, zu erleben."

Während seit 300 Jahren fast nur die Kunstfertigkeit Marenzio's im Madrigalenstil gerühmt wurde, lernte unsere Zeit durch Dr. Proske's Musica divina, 2. Bd. mehrere 4st. Motetten im Kirchenstile kennen. Auch hier trifft zu, was schon oft über die Musik des 16. Jahrhunderts behauptet worden, aber noch nicht allgemein durchgedrungen ist, daß jene Meister und auch L. Marenzio stets zwischen dem weltlichen und kirchlichen Stile unterschieden. Man gibt ja gerne zu, daß ein mit lateinischem Texte versehenes Madrigal aus jener Zeit heutzutage einen viel ernsteren und würdigeren Eindruck hervorruft, als die meisten direkt für die Kirche geschriebenen Kompositionen des 17.—19. Jahrhunderts. Der Haupt-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

punkt jedoch bleibt die Beobachtung, daß damals den Meistern daran lag, ihren Tonsätzen für die Kirche ein anderes Gewand überzuwerfen als jenen für den Konzertsaal. Daran muß auch heute noch erinnert und gedacht werden. Die Motetten Marenzio's bleiben für alle Zeit herrliche Vorbilder des imitatorischen Kirchenstiles und daher hat der Unterzeichnete den Entschluß gefaßt, die wenigen derselben, welche bisher nur durch Proske bekannt geworden sind, in ihrer Gesamtheit zum Studium und zur Aufführung zu unterbreiten.

Als kleine Nachträge zu dieser Skizze über L. M. füge ich bei, daß in Bologna ein 12stimmiges „Lamentabatur Jacob" von L. Marenzio in einem Manuskript des 17. Jahrhunderts existiert, daß ebendort im Cantus des 1. Buches der 5stimmigen Madrigale von Lasso (1573) auf dem Titelblatt das Autograph des Namens „Luca Marenzio" zu sehen ist, daß Stephan Lück im 2. Bande seiner Sammlung ausgezeichneter Kompositionen für die Kirche (1859) das oben erwähnte 8stimm. Magnifikat publiciert hat, und daß im Schlosse Ambras bei Innsbruck ein Ölgemälde des Luca Marenzio zu sehen ist, wenigstens noch 1870 vorhanden war.

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

25jährige Chronik der Kirchenmusikschule in Regensburg.

2. Periode von 1887—1900.

(Schluß aus Jahrbuch 1899 S. 91—109.)

Im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1899, S. 109 wurde die Gründung und allmähliche Entwicklung der K. M. Sch. in Regensburg erzählt und mit Dokumenten belegt; sowie die Frequenz bis zum Jahre 1886 unter Angabe der Namen mitgeteilt.

Die Kirchenmusikschule als Gebäude, mit der Bibliothek, den Mobilien, Instrumenten u. s. w. ist im Juli 1886 von H 1½ b in der von der Tannstraße in das Ostenviertel außer den Thoren der Stadt verlegt worden und war ein paar Jahre lang das einzige größere Haus, zu dem nur eine einzige unfertige Straße von West nach Ost führte, die 1885 den Namen „Reichsstraße" erhielt, während der Magistrat der anliegenden von Süd nach Nord erbauten Straße den Namen „Sedanstraße" erteilte.

Der Hauptgrund dieser Verlegung war die Erfahrung, daß die Zinsparteien in H 1½ b, sowie die Nachbarschaft der Schule sich oft und bitter über die „viele Musik" beklagten, die, wenn auch zu bestimmten Stunden des Tages, ihre häusliche Ruhe störte. Schon im Interesse der Erträgnisse aus dem vierstöckigen Hause H 1½ b war es also geraten, für die K. M. Sch. ein eigenes selbständiges Heim zu schaffen, das in respektvoller Entfernung von der dichteren Bevölkerung und in stiller Umgebung Gelegenheit zu ungestörten Übungen bot. Da ein größeres Grundstück außer dem Ostenthore dem Unterzeichneten gehörte, das unbedeutende, fast gar keine Rente abwarf, so beschloß er, das Musikschulgebäude dorthin zu verlegen und die Lostrennung desselben von Privatwohnungen allmählich ins Werk zu setzen, da leider die notwendigen Mittel fehlten, um schon im ersten Jahre diesen Plan durchzuführen. Zwei Jahre vergingen noch, bis das Haus H 1½ b günstig verkauft und auf dem Grundstück an der Ecke der Sedan- und „Reichsstraße", zu welchen Kommunikationswege vor den in der Zwischenzeit niedergelegten alten Stadtmauern entstanden, die eigentliche Musikschule mit Sälen, Zimmern, Orgelübungslokalen u. s. w. gebaut werden konnten. Eine Abbildung des Hauptgebäudes ist im kirchenmus. Jahrbuch 1887 S. 108, das 1886 aus dem „Cäcilienkalender" sich entpuppt hatte, wiedergegeben.

Da für die innerhalb der Stadtmauern wohnenden Herren Lehrer der Weg ziemlich weit und bei schlechtem Wetter beschwerlich war, so wurde der Anfang des Schuljahres in die Jahreszeit verlegt, welche Hoffnung auf Besserung der etwas länd-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:18 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lichen Verhältnisse gewährte. Die Kursdauer wurde auf sieben Monate verkürzt, denn erfahrungsgemäß konnte bei fleißiger und geordneter Zeiteinteilung das Pensum von seiten der Schüler und Lehrer auch in sieben (bald in sechs) Monaten bewältigt werden; abgesehen von den geringeren Kosten für die meist mit Glücksgütern nicht gesegneten und aus weiten Fernen kommenden Schüler. Daher war im Anzeigeblatt von Dr. Witt's „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik 1896" das Inserat veröffentlicht worden.

Die Kirchenmusikschule in Regensburg beginnt den 13. siebenmonatlichen Kurs in einem neuen zweckentsprechend hergestellten Gebäude, Reichsstraße, L. 76, mit dem 1. Januar 1887, und endiget denselben am 1. August des nämlichen Jahres.

Lehrgegenstände sind: Liturgie, Geschichte der Kirchenmusik, Ästhetik, Contrapunkt, Partiturspiel und Direktion, Literatur der Kirchenmusik, gregorianischer Choral, Harmonielehre, Liturgik, lateinische Kirchensprache, Orgelspiel, Methode des Gesangunterrichtes.

Als Lehrer fungieren: Die Herren: Domkapitular Dr. Georg Jakob, die Kapellmeister Michael Haller, Max Rauscher und der Unterzeichnete, Jos. Hanisch, Domorganist, und Jos. Renner, Musikdirector.

Durch Anschaffung einer Übungsorgel ist die Möglichkeit gegeben, zu jeder Tages- und Jahreszeit dem Orgelspiel mehr Zeit als bisher zuzuwenden.

Regensburg, den 1. Juli 1886.

Die Vorstandschaft der K.-M.-Sch.
z. Z. Frz. Xav. Haberl.

Es meldeten sich für den **13.** Kurs vom 1. Jan.—1. Juli **1887** 18 Herren, von denen folgende neun Aufnahme erhielten und eintrafen: Bill Johann, Wenzel Franz, Steph. Gabriel, (zum zweitenmale), Graf Philipp, Henkel Georg, Hosak Ludwig, Löhle August, Moser Peter, Richert Felix.

In ähnlicher Weise wurde der **14.** siebenmonatliche Kurs vom 1. Januar bis 1. August **1888** im neuen Gebäude abgehalten. Denselben frequentierten folgende zehn Herren, nämlich die Priester: Abegg Carl, Adler Thomas, Bewerunge Heinr., Glatt Ignaz und die Laien Kerschensteiner Franz Ser., Krechter Johann, Pauli Heinr., Sobieski Joh. Nep., Spechtenhauser Joh. Nep. und Walter Karl.

Das Ziel, ein eigenes Haus ausschließlich für die Musikschüler zu besitzen, wurde im Sommer 1888 erreicht und Hauptgebäude L 76, in welchem der Unterzeichnete mit zwei Zinsparteien ungestörte, weder durch die verschiedensten zu gleicher Zeit gespielten Tonarten, Transpositionen, Gesänge, noch durch Klavier, Harmonium oder Geige getrübte Stunden verleben konnte, blieb Privathaus, während im großen Garten ein kleineres Gebäude mit acht Monatzimmern errichtet wurde, in welchem acht Herren (die übrigen in der Stadt) wohnten.

Den **15.** siebenmonatlichen Kurs besuchten **1889** außer den beiden Mexikanern Velasquez Jos. Maria Guadalupe (Priester) und Gonzalez Augustin die Herren: Bauer Max, Breitenbach Clemens, Fraas Erhard, Gohm Joseph, Krieger Anton, Lutz Eduard, Plohmann Franz, Tebaldini Giov., Ziegenbach Franz.

Den **16.** Kurs **1890** wiederholten die Herren: Gonzalez und Velasquez; an neuen Schülern wurden aufgenommen: Hörschel Georg Karl; Jochum Eugen; Kaluza Ed.; Mayerhofer P. Isidor; Muther Ludw.; Waldesbühl Joh. Leonh.; Weigert K.

Die Einladungen zum Besuche der Kirchenmusikschule waren bis 1888 meist nur im Anzeigeblatt der Witt'schen Zeitschriften erschienen und unter Beifügung des Programmes im kirchenmusikalischen Jahrbuche. Am 2. Dezember 1888 ist Dr. Frz. Witt viel zu schnell für den weiteren Ausbau des Cäcilienvereins mitten aus seiner Thätigkeit abberufen worden. Er stand besonders in den letzteren Jahren der Entwicklung der Kirchenmusikschule äußerst sympathisch gegenüber und hatte wiederholt, jedoch nur mündlich, erklärt, daß er seine Bibliothek, die Honorare für seine Kompositionen und sein etwa vorhandenes Vermögen derselben zuwenden wolle. Die Vorsehung hatte anders beschlossen und wollte der nur auf private Wohlthätigkeit und auf die selbstlose Hingabe der Lehrer angewiesenen Schule noch eine längere Probe auferlegen.

Nach dem Tode Witt's wurde der Unterzeichnete gedrängt, die Redaktion der Musica sacra mit dem 1. Februar 1889 zu übernehmen. Dadurch fand er Gelegenheit, die Zeitschrift teilweise auch als Organ der Kirchenmusikschule zu benützen, wodurch in weitere Kreise Kenntnis von der Existenz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

derselben gedrungen ist. Die Anmeldungen mehrten sich von Jahr zu Jahr, die Vorstandschaft jedoch konnte wegen vielfacher Berufsarbeiten der mitwirkenden Lehrer einstweilen eine größere Zahl von Schülern nicht aufnehmen; es wurde sogar der Beschluß gefaßt, vom Jahre 1891 angefangen sechs statt sieben Monate für den Besuch der Schule festzusetzen, d. h. mit dem 15. Januar jeden Jahres zu beginnen und mit dem 15. Juli zu schließen. Siehe darüber Musica sacra 1890, S. 106. Daselbst wolle auch beachtet werden, daß der Gedanke, bei der Kirchenmusikschule ein Gotteshaus zu Ehren der heiligen Cäcilia durch freiwillige Gaben und Geschenke von Wohlthätern in und außer Deutschland zu erbauen, am 1. Juli 1890 zuerst öffentlich ausgesprochen wurde. Der Hochwst. Bischof von Querétaro: Monsignore Rafaele Commacho hatte nämlich die Gnade, den huldvollen Dankesworten für den seinen Diöcesanen während ihres 18monatlichen Aufenthaltes an der Kirchen-Musik-Schule zu Regensburg erteilten Unterricht die Summe von 400 Mark als außerordentliches Geschenk beizufügen und die Verwendung derselben dem Unterzeichneten zu überlassen. Letzterer hat diese Summe als ersten Baustein für den seit Jahren gehegten Plan angesehen und bezeichnet und darf hier schon erwähnen, daß im Herbste 1900 die bereits in ihren Fundamenten fertige Cäcilienkirche in ihrem Rohbau bis zur Dacheshöhe gebracht sein wird.

Den **17.** sechsmonatlichen Kurs **1891** besuchten: Cichy Siegfried, De Vries Wilh., Gerl Jak., Gorzelniaski Frz., Hoff Richard, Peters Wilh., Schmid Edmund. Der HH. Melchior Haag für einige Monate.

Am 15. Januar **1892** wurde der **18.** Kurs begonnen, zu welchem sich 32 Herren angemeldet hatten, von denen jedoch nur zwölf zugelassen wurden; nämlich die Priester Felini Rich., Kowalski Theoph. und Spies Herm., sowie die Laien: Boveri Frz. Ser., Brenner Ant., Gaßler Aug. Rob., Klick Karl, Maranta Rich., Müller Renatus, Olesch Paul, Penzkofer Frz. X., Stehle Ed., jun., Vering Joh. Bapt.

Am 15. Januar **1893** begann der **19.** sechsmonatliche Kurs, zu welchem aus 47 Anmeldungen 14 Herren zugelassen wurden. Boveri und Felini wiederholten den Kurs, neu aufgenommen wurden die Priester: Moczynski Heinr., Maurer Frz., Verstegen Cornelius und der Diacon Vörös Ferdinand mit den Laien: Fracaloffi Karl, Haan Gustav, Hartmann Hugo, Kammerer Peter, Kreutzer Ludw., Perosi Lorenzo, Port Alb. und Speer Paul.

An Stelle des Herrn Domkapellmeisters Max Rauscher, der wegen Krankheit schon im Herbst 1891 seine Funktion aufzugeben gezwungen war, hatte sein Nachfolger der H. H. Fr. X. Engelhart im Jahre 1893 dessen Unterrichtsfächer übernommen.

Am **20.** Kurse (15. Jan. — 15. Juli) **1894** nahmen Teil: die Priester Müller Herm. (Hospitant bis Ostern), Strubel Johann und Verstegen Cornelius (letzterer zum zweitenmale), der Benediktinerfrater Weiser Otto und die Herren: Huber Paul, Mickl Wilh., Novialis Joseph, Pfalzträger Emil, Pscherer M., Schell Ferd. und Tencks Heinr.

Der **21.** Kurs **1895** wurde besucht von den Priestern: Möhler A., Strees Jak., Strubel Joh. und Fr. Weiser Otto (letztere zum zweitenmale), sowie den Herren Beutel Frz. Jos., Bervar Carl, Cicognani Anton, Cleeves Wilhelm, Freitag Anton, Hagedorn Thomas, Makowski Heinr., Pracher Max, Rainer Jos., Schmalzhofer Joseph Mich., Spahn Carl.

Im genannten Jahre gab auch Peter Griesbacher, welcher vorübergehend in St. Emmeram fungierte, mit Fr. X. Engelhart und den drei ältesten Lehrern Unterricht an der Schule.

Am 9. Okt. 1892 war Joseph Hanisch in einem Alter von 80 Jahren, von denen er dreiundsechszig als Meister des kirchlichen Orgelspieles an der hiesigen Kathedrale gedient hatte, mit Tod abgegangen; dieser Verlust wurde auch von der K. M. Sch. schwer empfunden. Um jedoch den Eleven mehr Zeit und Gelegenheit zu Orgelübungen bieten zu können, wurde ein neues Instrument von der Firma Steinmeyer in Öttingen bezogen, welches ähnlich dem bereits vorhandenen zwei Manuale mit fünf Registern enthält und einen eigenen Kalkanten entbehrlich macht, da der Spieler selbst vermittels des zu seiner Rechten angebrachten Hebels dem großen Magazinbalg soviel Windvorrat zuführen kann, daß der-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selbe 4—5 Minuten anhält. Seit 1894 erteilt der jetzige Domorganist Jos. Renner jun. den Orgelunterricht an der K. M. Sch. Sein Vater, Musikdirektor Jos. Renner, war seit ein paar Jahren verhindert gewesen, die Fächer für Gesangunterricht und latein. Kirchensprache auszufüllen und starb am 11. Aug. 1895.

Die Arbeiten des Unterzeichneten mehrten sich durch diese Verluste, besonders aber durch die Instruktionskurse für Kirchenmusik, zu denen er seit 1890 jährlich im Durchschnitte zweimal in die verschiedensten Diözesen Deutschlands, Österreich-Ungarns und der Schweiz eingeladen worden war. Ohne es zu beabsichtigen, wuchs in den betreffenden Kreisen das Interesse für die K. M. Sch., besonders auch nach der 1894 in Regensburg abgehaltenen Palestrina-Orlandofeier, welche, in Verbindung mit der 14. Generalversammlung des Cäcilienvereins, eine außerordentliche Zahl von Freunden der Kirchenmusik nach Regensburg geführt hatte.

Um dem wachsenden Interesse für eine ideale und dem Willen der Kirche möglichst entsprechende liturgische Musik mehr entgegen kommen, sowie die vielen Anfragen und Angelegenheiten schneller und ausführlicher behandeln zu können, wurde auch die Monatsschrift „Musica sacra“ mit dem 29. Jahrgang 1896 zu einer Halbmonatschrift erweitert.

Die Anmeldungen für den Besuch des sechsmonatlichen Kurses steigerten sich von Jahr zu Jahr, wie aus der folgenden Statistik über den Besuch der Schule zu ersehen ist.

Am **22.** Kurs **1896** nahmen teil die Priester: Lichtenebert Bernhard, Schilt Franz, Wibl Johann, sowie die Laien: Adler Joseph, Capra Marcello, Dahmen Hermann, Ferch Ferd., Gewaltig Bernh., Häringer Alfons, Heim August, Höchner G. W., Kohler Alois, Pfeiffer Jakob, Sarrazin Konrad, Schirdewahn Alois, Schlegel Herm., Schmalzhofer Jos. Mich. (zum zweitenmale).

Am **23.** Kurs **1897** die Priester: Gruberski Eugen, Lichtenebert Bernh. (zum zweitenmale), und die Laien: Adler Mich., Baldele Fr., Gorzelniaski Vincenz, Gründing Heinr., Härtelt Sev., Mark Otto, Mayer Ferdinand, Miller Kaje-Sieben Albert, Snaga Jos., Stein Ernst, Steingaß Johann, Thermignon Delfino.

Den **24.** Kurs **1898** besuchten die Priester: Fassel Jos., Feyrer P. Benno, Schweitzer Carl, die Kleriker: Poprawski Theophil und Setnicar Frz. X., sowie die Laien: Adler Michael (zum zweitenmal), Alliger Max, Bultmann Johann, Fluck Joh. Aug., Gasser Joseph, Goller Vincenz, Haban Joh. Bapt., de Jong Jakob, Schäfer Peter.

Den **25.** Kurs **1899** die Priester: Dallaporta Paul, Gruber Frz. Xav., Gustaitis Math., Kerle Herkulan, Kralinger Rudolph, Ziegler P., und die Laien: Breitenbach K. J., Hegmann Karl, Kehrer Jodok, Lobmiller Theodor, Luger Theodor, Pierdzioch Wladislaus, Rabe Philipp, Sämmer Karl, Sander Fr. H., Scheider Georg.

Die wachsende Zahl der Schüler veranlaßte die Vorstandschaft zu einer weiteren Vergrößerung der Räumlichkeiten für Unterricht, Bibliothek, Übungslokale und Wohnzimmer, welche im Herbste 1896 stattfand. Nachstehende Abbildung (S. 108) stellt die östliche Ansicht der erweiterten K. M. Sch. dar.

Diese Erweiterung ermöglichte die Aufnahme und Verpflegung von 12 Schülern im Gebäude der Anstalt selbst; im Herbst 1899 aber wurden auf der südöstlichen Seite nochmals vier Zimmer angefügt, so daß nun 16 Herren in der K. M. Sch. wohnen können. Die Anmeldungen für 1900 waren nämlich so zahlreich und erfolgten in den letzteren Monaten durch so eindringliche Willensäußerungen Hochwürdigster Bischöfe, daß der kühne Schritt gewagt werden konnte. Den **26.** sechsmonatlichen Kurs besuchen seit 15. Januar nachfolgende Herren, die Priester: Jankowski Joh. (Diöz. Culm), Nicodemowitsch Joh. (Diöz. Przmysl), Pagella Don Giov. (Diöz. Turin), Schmitz Jos. (Trier), Stockhausen M. (Diöz. Trier), sowie die Laien: Aebli Joh., Bakes Joh., Buchholz Aug., Bultmann Wilh., Cichon Alb., Dietze Rud., Heuermann Alf., Lanyi Ernst, Nowowieski Fel., Pogatschnigg Guido von, Port Joseph, Riedl Joh., Schugt Ferd., Statzenberg Wenceslaus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mit 1. Januar 1900 wurde auch das Programm mit den Haus- und Schulstatuten neu bearbeitet;[1]) das erstere dürfte auch den Leserkreis des kirchenmusikalischen Jahrbuches interessieren: der Inhalt ist den vieljährigen reichen Erfahrungen angepaßt.

Programm der K. M. Sch. in Regensburg:

I. Unterrichtsplan. Die Kirchenmusikschule in Regensburg wurde im November 1874 aus kleinen Anfängen gegründet und besteht seit 25 Jahren durch treues Zusammenwirken der Lehrkräfte in einheitlichem Lehrplan, nach den Anschauungen und Grundsätzen, welche Kirche und Kunst von der heiligen Musik fordern.

Sie erstrebt die weitere Ausbildung von bereits musikkundigen katholischen Männern (Priestern und Laien) zum Zwecke der Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich also nicht zur Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie legt vielmehr das Hauptgewicht auf die Darlegung der kirchlich-liturgischen Vorschriften und Gesetze, auf die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und ernster Übungen und will dem tüchtig vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortbildung und Vervollkommnung dienen können, und die gegenwärtig in den Lehrplänen der Konservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt und geübt, und für die polyphone Musik der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine gewisse Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Die vielen Aufführungen in den verschiedenen Kirchen Regensburgs geben übrigens Gelegenheit, alle Stilgattungen der Kirchenmusik zu hören, zu vergleichen und zu beurteilen.

Lehrgegenstände sind also: Liturgie und lateinische Kirchensprache, Ästhetik, Geschichte und Litteratur der Kirchenmusik, letztere unter besonderer Rücksichtnahme auf den Cäcilienvereinskatalog, Theorie und Praxis des gregorianischen Gesanges unter

[1]) Auf Verlangen werden dieselben gratis und franco versendet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Zugrundelegung der authentischen römischen Choralbücher (libri chorici Ecclesiæ). —

Übungen im Lesen und Spielen von Gesangspartituren aus älterer und neuerer Zeit, Anleitung zum Dirigieren, Lehre des Kontrapunktes und Übungen in den polyphonen Formen mit Analyse älterer Werke, Anweisung zum Gesangunterricht und Methode desselben, praktisches Orgelspiel und Wiederholung der Harmonielehre — bilden die Hauptfächer des Unterrichtes: Besuch von Proben und Aufführungen des Domchores und der übrigen Kirchenchöre sollen denselben unterstützen.

Auf besonderen Wunsch wird auch Unterricht im Violinspielen gegen billige Vergütung erteilt.

II. Zeitdauer des Unterrichtes. Der Unterricht dauert jährlich sechs Monate; er beginnt regelmäßig mit dem 15. Januar und endigt mit dem 15. Juli jeden Jahres.

Ferien sind drei Tage vor dem Aschermittwoch und acht Tage nach Ostern; in der heiligen Karwoche haben die vielen täglichen Aufführungen und Proben als Unterricht zu gelten.

Täglich finden im Durchschnitt nie mehr als drei Unterrichtsstunden statt, damit die HH. Eleven Zeit finden, ihre schriftlichen Arbeiten mit Muße zu fertigen, den praktischen Übungen im Partitur-, Orgel- und Violinspiel nachzukommen, der geordneten Lektüre aus der Musikbibliothek zu obliegen, sowie ihre Eindrücke und Erfahrungen aufzuzeichnen und zu verarbeiten.

III. Lehrmittel. Die Musikbibliothek enthält viele tausende von theoretischen und praktischen Werken, welche gegen Schein zur Lektüre oder Übung ausgeliehen werden.

Zum eigentlichen Unterricht jedoch sind nachfolgende Bücher als Lehrmittel eingeführt: 1) Mich. Haller, Kompositionslehre mit den betreffenden Übungsheften; 2) Compendium Gradualis et Missalis Romani; 3) Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani; 4) Franz Xaver Haberl, Magister choralis (neueste Auflage) und Psalterium vespertinum (in Choralnoten); 5) Bertalotti's Solfeggien in den alten Schlüsseln; 6) Cäcilienvereinskatalog mit den alphabetischen und Sachregistern; 7) Transpositiones harmonicæ von Hanisch-Quadflieg; 8) Peter Piel's Harmonielehre; 9) Orgelschule von Jos. Schildknecht; 10) Die Orgel und ihr Bau von Seidel-Kothe.

Die als Manuskript autographierten drei skizzierenden Vorlesungshefte von Dr. G. Jakob über Liturgie, Geschichte und Ästhetik der Kirchenmusik werden nur an die aufgenommenen Schüler abgegeben.

Diejenigen Laien, welche Kenntnis der lateinischen Kirchensprache mangelhaft oder überhaupt nicht besitzen, haben sich noch zu erwerben: 11) Grammatik der lateinischen Kirchensprache von Dr. Dom. Mettenleiter-Rißl; 12) Das römische Gradualbuch; 13) das römische Vesperbuch; 14) Die Feier der heil. Kar- und Osterwoche, lateinisch und deutsch für Gebet und Gesang von Fr. X. Haberl.

Diese Werke können bei Beginn des Kursus den inskribierten Eleven, infolge Übereinkommens mit den Buchhandlungen, um ermäßigte Preise besorgt werden.

IV. Kosten. 1. Für 16 Herren sind im Gebäude der Kirchenmusikschule ebensoviele Monatzimmer, einfach möbliert, mit Bett und den üblichen Bequemlichkeiten versehen, bereit gehalten, von denen vier zu je 20 Mk., zwei zu je 18 Mk., vier zu je 16 Mk., zwei zu je 14 Mk., vier zu je 12 Mk. Monatsmiete abgegeben werden.

2. Die Barauslagen für Licht und Beheizung werden für den Einzelnen eigens, nach Maßgabe des Bedarfes, berechnet.

Das Reinigen der Leibwäsche wird außer dem Hause um billige Preise besorgt; die Bett- und Tischwäsche ist in obigen Mietpreisen mitinbegriffen.

3. Soweit die Pianinos und Harmonium, welche Eigentum der Kirchenmusikschule sind, reichen und den Mietern entsprechen, werden sie monatweise (incl. des monatlichen Stimmens der Saiteninstrumente) zur Verfügung gestellt. Es steht übrigens jedem Herrn frei, in den Klaviermagazinen Regensburgs auf eigene Rechnung beliebige Auswahl zu treffen, oder für die sechs Monate sein eigenes Instrument mitzubringen.

4. Wer Verköstigung im Hause der Kirchenmusikschule wünscht, auch wenn er nicht in demselben wohnt, kann dieselbe zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nachfolgenden Preisen haben: a) Frühstück (Kaffee mit zwei Brötchen) zu 20 Pf., b) Mittagessen (Suppe und zwei Gerichte, nebst Gemüse und Brot) zu 75 Pf., c) Abendtisch (Suppe und ein Gericht mit Gemüse und Brot) zu 55 Pf. Das Getränk (Bier, Wein, Apfelmost) wird eigens berechnet.

Ein schöner Speisesaal bietet jedem Eleven, außer der Annehmlichkeit des gemeinsamen Tisches, noch Gelegenheit zur Lektüre und Unterhaltung.

5. Ein großer Obst- und Ziergarten mit Kegelbahn befindet sich unmittelbar am Hause; ebenso besitzt die Schule einen geräumigen Musik- und Bibliothekssaal mit Flügel, Harmonium und Streichquartett, sowie zwei eigene, von einander getrennte Orgelzimmer mit je einer Orgel für zwei Manuale und Pedal, bei denen ein eigener Bälgetreter entbehrt werden kann, und ein Pedalharmonium.

Für die Benützung der genannten Lokale, Beheizung und Einrichtung derselben und Gebrauch der Bibliothek, sowie für den Unterricht in den angeführten Lehrfächern ist die Summe von 20 Mk. monatlich angesetzt, welche am Schlusse jeden Monates zu entrichten ist.

6. Mehr als sechzehn Eleven werden zum sechsmonatlichen Kurse nicht zugelassen, wenn nicht außerordentliche Verhältnisse, wie etwa besondere Wünsche eines Hochwürdigsten Diözesanoberhirten, eintreten.

Unter den aufgeführten Bedingungen für Wohnung und Verpflegung können ehemalige oder für das kommende Jahr aufgenommene Eleven der Kirchenmusikschule während der sechs Monate, in denen die sechszehn Zimmer frei stehen, auf kürzere oder längere Zeit dem Privatstudium in der reichen Bibliothek der Kirchenmusik-Schule oder technischen Übungen obliegen, sei es zur Vorbereitung für den folgenden Kurs, sei es zur Auffrischung und Erweiterung ihrer kirchenmusikalischen Kenntnisse; für etwaige Unterrichtsstunden oder für die Kosten einer Nachhilfe müßten sie jedoch selbst Sorge tragen.

V. Aufnahmebedingungen. 1. Charakter und Tendenz der Kirchenmusikschule in Regensburg fordern von den Besuchern derselben entschieden römisch-katholische Gesinnung, gewissenhafte Beobachtung der göttlichen und kirchlichen Gebote und setzen, neben wissenschaftlichem Streben, einen streng sittlichen, untadelhaften Lebenswandel voraus. Daher muß

a) bei der Anmeldung für die Aufnahme von seiten der Laien ein Zeugnis des zuständigen kathol. Pfarramtes über diese Punkte beigebracht werden.

Kleriker, die ihr Theologiestudium noch nicht vollendet haben, werden nicht aufgenommen, wenn sie noch nicht Diakonen sind, und als solche nicht ausdrückliches Zeugnis über die Erlaubnis oder den Wunsch ihres hochwürdigsten Ordinarius schon bei der Eingabe zur Aufnahme beibringen.

Priester haben ähnlich ein testimonium Ihres Hochwürdigsten Diöcesanbischofes dem HH. Generalvikar dahier bei ihrer Ankunft persönlich zu überreichen.

b) Ein Taufzeugnis, oder Angabe von Jahr und Tag der Geburt, ist erforderlich, da jeder Aufzunehmende das 19. Lebensjahr wenigstens um sechs Monate überschritten haben muß.

Die Zeugnisse über genügende musikalische Vorbildung, besonders theoretische und praktische Kenntnis der Harmonielehre, sind womöglich vom Diözesanpräses zu kontrasignieren; aber auch schriftliche Arbeiten und Kompositionsversuche werden als Zeugnisse angenommen.

Der Grad der Vorkenntnisse und des Privatfleißes hängt erfahrungsgemäß mit dem Erfolg des halbjährigen, ausschließlichen Kirchenmusikstudiums zusammen.

2. Die Anmeldungen für die Aufnahme können unter Vorlage der genannten Zeugnisse zu jeder Zeit stattfinden; es ist jedoch wünschenswert, daß dieselben mindestens sechs Monate vor Beginn eines neuen Kurses einlaufen. Dieselben sind an den Unterzeichneten zu adressieren.

3. Am Schlusse des Kurses werden den Herren, welche den Kurs vollenden, Zeugnisse ausgestellt, in denen die Lehrer für die theoretischen Fächer ihre Bemerkungen über Aufmerksamkeit und Betragen beim Unterrichte einschreiben. Für die praktischen Fächer werden im Monate Juni

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schriftliche Arbeiten und Themate gegeben, sowie mündliche Prüfungen und Übungen abgehalten, von deren Resultaten, unter Berücksichtigung der Leistungen während der übrigen Zeit, die Qualifikation über Fleiß, Fortschritte und Befähigung (als Sänger, Dirigent, Organist) abhängig gemacht wird.

4. Die Kirchenmusikschule kann keine Garantie für zukünftige Anstellung oder Verwendung der HH. Eleven übernehmen.

5. Die vom Lehrerkollegium approbierten Haus- und Schul-Statuten werden bei frankierten Anfragen oder Aufnahmegesuchen diesem Programme gratis beigelegt.

Regensburg, 1. Januar 1900.

Dr. Fr. Xav. Haberl,
z. Z. Direktor der Kirchenmusikschule.

Wird die K. M. Sch., welche im Aug. (22.—24.) 1900 das 25jährige Jubiläum mit Dank gegen Gott in Verbindung mit der 16. Generalversammlung des allgemeinen Cäcilienvereins, aus dessen Ideen und Zielen sie auch entstanden ist, zu feiern gedenkt, noch fortbestehen, auch wenn die drei Gründer derselben, welche durch fünf Lustren gesund und arbeitsfreudig gewesen sind, oder einer derselben aus diesem Leben abberufen wird? — Wenn es Gottes Wille ist, dann antworten wir kräftig bejahend.

Sollten aber die geistigen Kräfte oder die notwendigen guten Beispiele von seiten der Kirchenchöre, welche die Illustrationen zum theoretischen Unterricht geben müssen, einmal gänzlich mangeln, sollten die idealen Personen aussterben, welche zur Ehre Gottes Kirchenmusik pflegen und lehren, sollte eine Geschmacksrichtung Platz greifen, welche den Grundsätzen obigen Programms schnurstracks entgegen ist, — dann ist dafür gesorgt, daß die wertvollen Mobilien und Immobilien, welche unbelastetes und schuldenfreies Eigentum der Schule sind, wenigstens in einer Weise Verwendung finden, die der Kirchenmusik nach dem Willen der katholischen Kirche entspricht.

Es bestand die Absicht (s. kirchenmusik. Jahrb. 1899 S. 109), dieser Chronik auch bio-bibliographische Notizen über jene Männer beizufügen, welche im Laufe der 25 Jahre durch ihre öffentliche Stellung und Wirksamkeit, durch litterarische oder kompositorische Thätigkeit bekannt geworden sind und sich verdient gemacht haben. Aus triftigen Gründen und nach dem Rate einsichtsvoller Freunde und ehemaliger Schüler jedoch sieht der Unterzeichnete von dieser Veröffentlichung ab, besonders da die diesbezüglichen Notizen zu lückenhaft sind, die Schule noch nicht der „Geschichte" angehört und „kein Mensch vor seinem Tode" glücklich zu preisen ist. In einer „Hauschronik" aber sammeln wir gerne, was unsere ehemaligen Schüler über ihre Freuden und Leiden zu berichten haben.

Nachfolgende Zusammenstellung sämtlicher Schüler der 25 Jahrgänge (incl. 1900) ist wohl der beste Abschluß dieser Chronik. Die Namen derjenigen Herren, deren öffentliche kirchenmusikalische Stellung uns bekannt ist, die als Schriftsteller (in Artikeln, Zeitschriften, Büchern), als Komponisten, Dirigenten, Organisten u. s. w. auf kirchenmusikalischem Gebiete thätig sind, wurden in nachfolgender alphabetischer Liste mit durchschossener Schrift kenntlich gemacht. Die Zahl 18 ist von 1874-1899 weggelassen worden.

A.

*Abegg Carl (Basel) 1888.
Adler Jos. 96.
Adler Mich. 97 u. 98.
*Adler Thomas (Bamberg) 88.
Äbli Jos. 1900.
Allgayer Andr. 84/85.
Alliger Max 98.
Alt Joh. 84/85.

B.

Bakes Joh. 1900.
Baldele Fr. 97.
*Barthel Pet. (Luxemburg) 76/77.
*Barthel Pet. Joh. 81/82.
†Bartsch Jos. 81/82.
Bauer Max 89.
Berckel van A. 85/86.
Bervar Karl, 95.
Beutel Fr. Jos. 95.
*Bewerunge Heinr. (Köln) 88.
Bill Hans 87.
*le Blanc Karl (Utrecht) 77/78.
Börgermann Heinr. 78/79.
Boveri Fr. 92/93.
Brandl Ludw. 83/84.
Breitenbach Clemens 89.
Breitenbach Joseph 99.

NB. Durch * werden die Priester und Kleriker bezeichnet unter Beifügung der Diözese, welcher sie angehörten, durch † diejenigen Herren, welche, soweit der Redaktion bekannt wurde, unterdessen gestorben sind, durch ** diejenigen, welche nach dem Besuche Priester geworden sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

† Brenner Ant. 92.
Brunner Ed. 78/79.
Buchholz Aug. 1900.
Buhl Paul 76/77.
Bultmann Joh. 98.
Bultmann Wilh. 1900.

C.

* Capra Marc. (Turin) 96.
Cichon Alb. 1900.
Cichy Siegfr. 91.
Cicognani Ant. 95.
Cleeves Wilh. 95.
* Cohen Karl (Köln) 75/76.

D.

Dahmen Herm. 96.
* Dallaporta Paul (Trient) 99.
Dietze Rud. 1900.
Dreßler Ferd. 78/79.

E.

* Eppink Fr. (Utrecht) 81/82.

F.

* Fassel Jos. (Limburg) 98.
* Felini Rich. (Trient) 92/93.
** Ferch Ferd. (Temeswar) 96.
* Feyrer P. Benno (Linz) 98.
Filke M. 77/78.
Fischer Fr. 79/80.
Fluck Joh. Aug. 98.
Fraas Erh. 89.
Fracalossi Carlo 93.
Franz Wenzel 87.
Freitag Ant. 95.

G.

Gabriel Steph. 85 bis 87.
Gansloser H. 77/78.
Gasser Jos. 98.
Gaßler Aug. 92.
† Geist Fr. X. 76/77.
Gerl Jac. 91.
Geßner Ad. 83/84.
Gewaltig Bernh. 96.
* Glatt Ign. (Fünfkirchen) 88.
Gohm Jos. 89 u. 90.
Goller Binc. 98.
* Gonzalez Augustin (Querétaro 89 u. 90.
Gorkiewicz Stan. 75/76.
Gorzelniaski Frz. Ser. 91.
Gorzelniaski Binc. 97.
** Graf Phil. 87.
Gregoric Joh. 78/79.
* Gritz Karl P. (Seckau) 76/77.
* Gruber Fr. X. (Salzburg) 99.
* Gruberski Eugen (Plozk) 97.
Gründing Heinr. 97.
* Gustaitis Math. (Seiny) 99.

H.

Haag Melch. (Brixen) 91.
Haan Alf. 78/79.
Haan Gustav 93.
Haban Joh. Bapt. 98.
Höchner G. W. 96.
Häringer Alf. 96.
Härtelt Sev. 97.
Hagedorn Thomas 95.
* Haimasy Joh. 75/76.
Hammermüller Jos. 80/81.
Hartmann Hugo 93.
Hegmann Karl 99.
Heim Aug. 96.
Henkel Georg 87.
Heuermann Alf. 1900.
Hörschl Karl 90.
Hoff Rich. 91.
Hoffmann Wilh. 79/80.
Hosak L. 87.
Huber Paul 94.

J.

Jaksch Eduard 85/86.
* Jankowski Joh. (Diöz. Culm) 1900.
* Jansen W. P. H. (Haarlem) 82/83.
Jochum Eug. 90.
Jong de Jakob 98.
Jx Ign. 79/80.

K.

Kalkbrenner Ludw. 83/84.
Kaluza Ed. 90.
Kammerer Pet. 93.
Kehrer Jodok 99.
* Kerle Herkulan (Brixen) 99.
Kerschensteiner Frz. Ser. 88.
Klick Karl 92.
Kober Joh. Bapt. 81/82.
König Alois 82/83.
Kohl Julius 85/86.
Kohler Alois 96.
Kopp Jos. 78/79.
* Kowalski Theoph. (Ploczk) 92.
* Kralinger Rud. (Brixen) 99.
Krassuski H. 75/76.
* Kraus K. 80/81.
** Krechter J. E. (St. Louis) 88.
Kreutzer Lud. 93.
Krieger Ant. 89.
Kröger B. 80/81.
Krumscheid Pet. 83/84.

L.

Lainer Max 82/83.
Lanyi Ernst 1900.
* Lavtizar Jos. (Laibach) 85/86.
† Leeuwen Math. van 82/83.
† Lenz Ph. (Trier) 85/86.
de Leur Alb. Heinr. 84/85.
* Lichtenebert Bernh. (Würzburg) 96 u. 97

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Lobmiller Theodor 99.
Löhle Aug. 87.
Luger Theodor 99.
Lutz Ed. 89.
Lutz Pet. 83/84.
* **Luypen Edm.**, nunmehr apostol. Vikar von Batavia auf Java 79/83.

M.

Maas Joh. Bapt. 81/82.
Makowski Heinr. 95.
* Malkmus A. (Limburg) 82/83.
Maranta Rich. 92.
Mark Otto 97.
* Maurer H. (Prag) 93.
* Mayerhofer P. Isid. O. S. B. (St. Pölten) 90.
Meyer Ferd. 97.
Mickl Wilh. 94.
Miller Karl 97.
* Mitterer Ign. (Brixen) 76/77.
* Moczynski Leo (Wloclawek) 93.
* Möhler Dr. Ant. (Rottenburg) 95.
† Moosmaier Aug. 75/76.
Moser Pet. 87.
* Müller Herm. (Paderborn) 94.
* Müller Dr. Pet. (St. Gallen) 79/80.
Müller Renat. 92.
Muther Ludw. 90.

N.

† Neudegger F. X. 84/85.
* Nicodemowitsch Joh. (Prszmyl) 1900.
* Nikel Emil (Breslau) 77/78.
Novialis Jos. 94.
Nowowieski Fel. 1900.

O.

Oesch G. A. 75/76.
Olesch Paul 92.

P.

* Pagella Don Giov. (Turin) 1900.
Pauli Heinr. 88.
Pentzkofer Fr. X. 92.
** Perosi Lor. (Tortona) 93.
Peters Wilh. 91.
Pfalzträger Emil 94.
Pfeiffer Jakob 96.
Pierdzioch Wladislaus 99.
Plochg 80/81.
Plochmann Frz. 89.
Pogatschnigg Guido von 1900.
** Poprawski Theophil (Gnesen) 98.
Port Alb. 93.
Port Jos. 1900.
Pracher Max 95.
Prouzinski Ant. 85/86.
Pscherer Ant. 94.

Q.

Quadflieg Jakob 74/75.

R.

Rabe Philipp 99.
Rainer Jos. 95.
* Reichsthaler Joh. (Seckau) 74/75.
Renger Friedr. 85/86.
Renner Jos. jun. 83/84 u. 84/85.
Richert Fel. 87.
Riedl Joh. 1900.
Rütter Ed. 79/80.

S.

Sämmer Karl 99.
Sander Frz. H. 99.
Sarrazin K. 96.
Schäfer Peter 98.
* Schaik Joh. van (Utrecht) 85/86.
Schambony Heinr. 81/82.
Scheider Georg 99.
Schell Karl 85/86.
Schell Ferd. 94/95.
Scherer Max 81/82.
† Schildknecht Jos. 79/80.
* Schilt Frz. (Basel-Solothurn) 96.
Schirdewahn Alois 96.
Schlegel Herm. 96.
Schlipper Winand 84/85.
Schmalzhofer Jos. 95 u. 96.
Schmid Edm. 91.
Schmidt Aug. 80/81.
*† Schmied Max (Regensburg) 77/78.
* Schmitz Jos. (Diöc. Trier) 1900.
Schneider Gg. 80/81.
Schugt Ferd. 1900.
* Schweitzer Karl (Freiburg i. B.) 98.
**† Seebacher Karl (Trient) 76/77.
** Setnicar Frz. X. (Laibach) 98.
Seymour Jos. 80/81.
Sieben Albert 97.
Simon F. P. 77/78.
Snaga Jos. 97.
Sobieski J. N. 88.
Sohn J. (Graz) 76/77.
Sokolowski Jos. Odemar 81/82.
Spahn Karl 95.
Spechtenhauser J. N. 88.
Speer Paul 93.
Spies A. 94.
* Spies Herm. (Salzburg) 92.
Stappers Fr. 79/80.
† Stattler Paul 78/79.
Statzenberg Wenc. 1900.
† Stehle Ed., jun. 92.
Stein Ernst 97.
Steingaß Joh. 97.
* Stockhausen M. (Trier) 1900.
Strangfeld Leonh. 85/86.
* Strees Ant. (Gurk) 95.
* Strubel Joh. 94 u. 95.
* Surzinski Jos. Dr. (Gnesen) 80/81.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Surzinski Stephan 80/81.
Swerz Joh. 78/79.

T.

Tebaldini Giov. 89.
Tenks Heinr. 94.
Thermignon Delfino 97.
Thinnes Frz. 76/77.

V.

* Velasquez Jos. M. (Querétaro) 89 und 90.
†* Vergroesen B. (Breda) 79/80.
† Vering J. B. 92.
* Verstegen Corn. (Breda) 93/94.
** Vörös Ferd. (Fünfkirchen) 93.
† Volkmer A. 75/76.
de Vries Wilh. 91.

W.

Waldesbühl Joh. 90.
Walter Karl 88.
Weigert Karl 90.
** Weiser Fr. Otto O. S. B. in Minnesota 94 u. 95.
* Weiß Dr. Joh. (Seckau) 75/76.
Werk Heinr. 83/84.
Werra Ernst v. 74/75.
* Wibl Joh. (Graz) 96.
* Widmann P. Bernh. (Kloster Mehrerau) 91.
Windhaus Ludw. 78/79.
Wischhölter Theod. 80/81.
Wüstefeld Karl 83/84.
† Wunderlich Bernh. 79/80.

Z.

Zehrer J. 82/83.
Ziegenbach Frz. 89.
* Ziegler P. Leonh. (Kloster Neiße) 99.
† Zöggeler Al. 76/77.

Die stattliche Zahl von mehr als 260 Schülern, die aus Deutschland, Österreich-Ungarn, der Schweiz, aus Irland, Holland, Italien, Nordamerika, Mexiko, Rußland während der verflossenen Jahre sich eingefunden haben, ergibt die jährliche Durchschnittsziffer von 10. Aus der Vergangenheit dürfen wir mit Grund auf eine Verbreitung der im Programme niedergelegten Grundsätze hoffen. Viele der aufgeführten Schüler haben bereits erfolgreich gearbeitet und Früchte geerntet, andere streuten ihre Samen unter ungünstigen, im Gleichnisse des Evangeliums geschilderten Verhältnissen, bei anderen mögen unsere Prinzipien überhaupt keinen Anklang gefunden haben. —

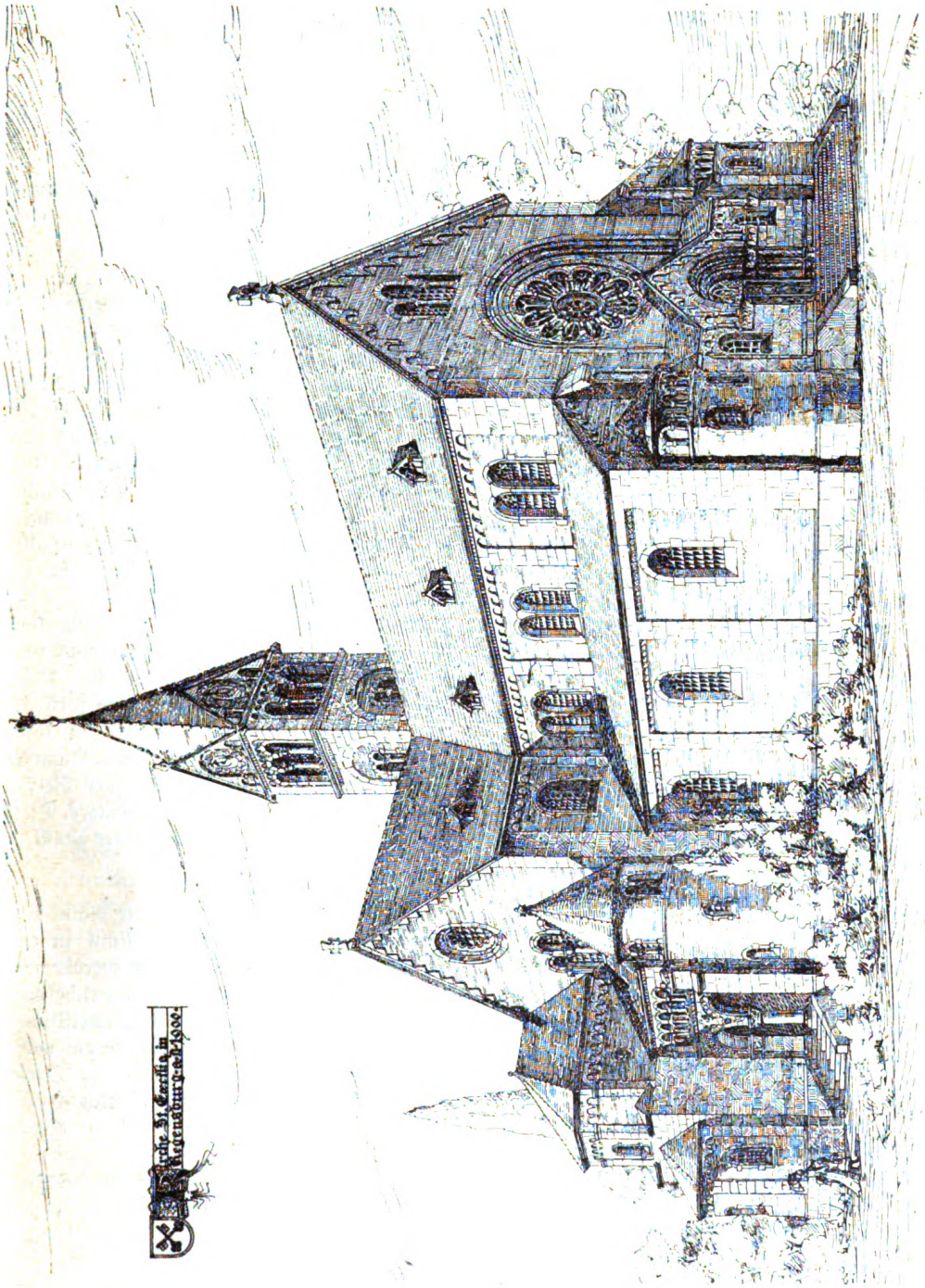
So geht es eben bei allen Unternehmungen von Menschen. Der beste Lohn für Lehrer und Schüler aber ist das Bewußtsein, für die Ehre Gottes gearbeitet zu haben.

Was neuerdings unseren Mut stählt, unsere Hoffnungen auf eine dem Ernste und der Heiligkeit des Gegenstandes, den wir so lange Jahre mit Gottes Hilfe unter den widrigsten und drückendsten Verhältnissen und Schicksalen vertraten, entsprechende Lösung zur Gewißheit und Überzeugung emporhebt, ist die schon im Jahrb. 1899, Seite 146—148 erwähnte „Kirche zu Ehren der heil. Cäcilia," die erste, welche dieser Heiligen „als Schutzpatronin der Kirchenmusik und des allgemeinen Cäcilienvereins" erbaut wird. Im April 1900 wird der Hochwürdigste Bischof die feierliche Grundsteinlegung vornehmen, nachdem 1899 die Fundamente des cirka 40 Meter langen und 20 Meter breiten, dreischiffigen Gotteshauses bis zur Höhe des Kirchenpflasters glücklich vollendet werden konnten. In diesem Jubeljahre, am Abschluß dieses Jahrhunderts, soll der Rohbau unter Dach gebracht werden. Wer uns helfen kann und will mit kleineren und größeren Bausteinen, wird nicht nur den Kirchenbau fördern, sondern auch Zeugnis ablegen, daß er mit Leib und Seele die Ehre Gottes durch die Kirchenmusik zu verbreiten den festen Willen hat, wenn auch die Mittel gering sind. Das gebe Gott durch die Fürbitte der heiligen Cäcilia.[1])

Regensburg. **Fr. X. Haberl.**

[1]) Das nachfolgende Bild hat der Baumeister der hiesigen Cäcilienkirche in Perspektive gezeichnet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kritiken und Referate.

Études de Science musicale par A. Dechevrens S. J. III. Etude. Paris chez l'Auteur, 26, rue Lhomond. En dépôt Mlles Blanc, Typographie musicale, 4, rue Malebranche. 1898.

Nachdem im letzten Jahrgange des K.-M. Jahrbuches der I. Band dieser Etudes besprochen worden ist, sollen nun auch der II. und III. Band derselben zur Besprechung kommen. Die dritte Etude, welche diese beiden Bände umfaßt, beschäftigt sich mit dem Rhythmus der gregorianischen Musik.

Der Verfasser verteidigt die Idee, der ursprüngliche Rhythmus des gregorianischen Gesanges sei der strenge Taktrhythmus gewesen. Er bemüht sich, die Gewißheit seiner Idee durch viele Beweise festzustellen. Wir müssen es anerkennen, daß es den Verfasser ungemein viele Zeit, Mühe und Studien gekostet hat, das umfangreiche Material zu bewältigen, welches er beigebracht hat, um daraus die Beweisgründe für seine Thesis zu ziehen.

Da aber diese Idee ziemlich neu ist und meines Wissens noch niemand[1]) dem gregor. Chorale den Taktrhythmus in der Art, wie es der Verf. thut und durch Beispiele und Übertragungen (im III. Bande) demonstriert, zugeschrieben hat, so erscheint es als eine zwingende Notwendigkeit, die vorgebrachten Beweise auf ihre Richtigkeit zu prüfen.

In der Einleitung führt der Verf. aus: „Die gregorianische Musik ist ausschließlich Gesang. Dieser hat entweder prosaischen oder poetischen Text, es versteht sich, daß der Rhythmus des ersteren rein musikalisch ist, da die Melodie im Texte weder Rhythmus noch Metrum findet."

(Daß der Text für den Rhythmus so gar keine Bedeutung hat und sklavisch dem Rhythmus der Melodie sich unterordnen soll, kann nicht zugegeben werden, mag auch der Verf. es für richtig erachten, schwere Silben auf leichte Taktzeiten zu bringen.[1]) „Bei poetischen Gesängen gibt die Metrik den Rhythmus."

„Die Frage nach dem Rhythmus im liturgischen Gesange ist wesentlich eine geschichtliche, oder die uns erreichbaren Dokumente aus ältester Zeit geben uns eine sichere oder doch sehr wahrscheinliche Antwort."

Im ersten Teile soll gezeigt werden, daß die gregor. Musik vom Anfange bis zum elften Jahrhundert einen vollkommenen Rhythmus hatte, welcher ganz ähnlich dem der übrigen Musik war, speziell der griechischen. Der II. Teil zeigt die Auffindbarkeit dieses Rhythmus. Die Rhythmik der alten Griechen enthält die Fundamentaltheorie; die Musik der orientalischen Kirchen läßt uns die besondere Form erkennen; die Neumen-Notation, wie sie zu St. Gallen gebraucht wurde, in den Manuskripten des 9. und 10. Jahrhunderts enthalten, hat deren Figuren sehr klar erhalten und dazu sehr komplet, was uns gestattet, den Rhythmus vollständig herzustellen. „Die rhythmischen Theorien von Griechenland und Rom sind fortwährend befolgt und von den Lehrern in ihren Traktaten vorgebracht worden, von Augustin an bis Hothby d. i. bis zum völligen Verfall (décadence) des gregorianischen Gesanges. Diese Continuität ist unserer These besonders günstig."

I.

Als Quellen, welche über die Natur des Rhythmus der gregorianischen Musik in den verschiedenen Perioden unterrichten, werden vom Verf. angeführt: 1) die Autoren, welche darüber geschrieben haben, 2) die handschriftlichen und gedruckten Sammlungen, welche die musikalische Notation enthalten, und 3) die Traditionen der orientalischen Kirchen, welche früher in stetem Kontakte mit der römischen Kirche standen.

Über den Rhythmus der griechisch-römischen Musik (I. Kap.) gibt den besten Aufschluß der Harmoniker Aristides,[2]) wel-

[1]) In neuester Zeit scheinen sich dem Taktrhythmus im Choral zuzuneigen: Dr. Oskar Fleischer in seinen Neumen-Studien II. Teil und G. Gietmann S. J. in Musica sacra (von Dr. Haberl) 1897 Nro. 12 ff.

[1]) Hierüber später mehreres.

[2]) Aristides Quintilianus, ein griechischer Musikschriftsteller, gehört nach Jahn's Ansicht dem ersten Jahrhundert n. Chr. an. Er schrieb drei Bücher über Musik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

cher in seiner Musica ausführlich davon redet. Die Grundlage des Rhythmus bildete bei den Griechen die Verbindung von Arsis und Thesis (Hebung und Senkung), welche den Versfuß bildete, die kleinste rhythmische Gruppe. Durch Vereinigung mehrerer solcher einfacher Gruppen bildete sich der Vers (Versmaß.) Arsis und Thesis bestanden aber aus einer oder mehreren Zeiteinheiten und konnten in mancherlei Proportionen erscheinen, z. B. 1 : 2, 2 : 1, 2 : 2 (iambische, trochäische, daktylische u. s. w. Versfüße.) Man sang in der griechisch-römischen Zeit nach bestimmten Versmaßen, was dem modernen Takte sehr ähnlich ist.

Kann nun, obgleich dies alles richtig ist, Aristides oder vielmehr die griechisch-römische Rhythmenlehre angerufen werden, um für den gregorianischen Gesang den Takt zu konstatieren?

Keineswegs ist alles auf diesen Gesang anwendbar. Die griechisch-römische Lehre hatte es nur mit poetischen, mit metrischen Texten zu thun, andere lagen der Kunst fern; dabei gab es stets ganz bestimmte sich folgende Versfüße, welche in gewisser Anzahl (16 bis 18 Silben) den Vers oder ein rhythmisches Glied ausmachten. Dies ist aber bei den prosaischen Gesängen des Chorals nicht der Fall; es gibt da allerdings auch rhythmische Glieder, Abschnitte, aber wie diese selbst nicht immer gleich lang sind, so besteht ihr Inhalt auch nicht aus Takten d. i. gleich gemessenen Versfüßen. An Accenten, welche schöne Bewegung, Rhythmus hineinbringen, fehlt es gleichwohl nicht. Man darf eben Rhythmus nicht mit Metrum verwechseln oder gleich setzen. Rhythmus bedeutet ursprünglich eine Bewegung und man definiert ihn gewöhnlich als eine geordnete Bewegung. Die Ordner sind die Accente, welche auf Silben oder (bei Vokalisen) auf gewissen Tönen liegen.

Allezeit hat man einen Unterschied zwischen Rhythmus und Metrum gemacht. So Aristoteles, Cicero (Orat. 20), Aristides, Suidas, Augustinus („Rhythmus ist eine rechtmäßige Mischung von (Vers-) Füßen (numerus), aber die Einschränkung dieser Füße in bestimmte Grenzen ist metrum, mensura. Deshalb ist das Metrum auch Rhythmus, aber der Rhythmus noch nicht Metrum"); die Autoren der christlichen Zeit vom 4.—9. Jahrhundert folgen nur der griechisch-römischen Theorie. Cassiodor sagt gar nichts von Rhythmus, Boetius verweist auf Augustin, Isidor definiert die musica rhythmica: „quae incursionem verborum (discernit) utrum bene sonus an male cohæreat." Aurelian von Reaume (9. Jahrhundert) spricht sich ganz gleich aus.

Der Verfasser setzt das goldene Zeitalter des gregorianischen Gesanges in das 9. und 10. Jahrhundert. Also sollten die Theoretiker dieses Zeitraumes die gewichtigsten Zeugen dafür sein, daß man ursprünglich den Choral, auch den mit prosaischen Texten, im Taktrhythmus gesungen habe.

Der erste uns bekannte Theoretiker aus dieser Zeit ist der berühmte Alkuin, Vorsteher der kaiserlichen Hofschule († 804). Dieser schreibt über den Rhythmus beim Gesange gar nichts. Nur aus ein paar Versen eines Gedichtes, welche lauten: „Atque sonos dulces decantent (pueri) voce sonora, quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discent,"[1]) will der Verf. die Anwendung des Taktes herausfinden. Dagegen ist aber zu sagen, daß die jungen und alten Sänger damals nicht bloß Kirchengesänge ausführten, sondern bei manchen Gelegenheiten, z. B. beim Besuche von distinguierten Persönlichkeiten, Lieder, Gedichte, Sequenzen — lauter Gesänge mit poetischen, metrischen Texten — sangen. Es ist darum kein Grund vorhanden, die Worte pedibus, numeris etc, auch auf Kirchengesänge mit prosaischem Texte zu beziehen, als ob diesen ein Taktrhythmus zugekommen wäre.

Dann steht uns ferner der ziemlich umfangreiche Traktat des Aurelianus Reomensis zu Gebote (er nennt darin den Abt Bernhard, welchem er den Traktat widmete, einen Neffen des Kaisers Karl des Großen). Mit diesem Traktate wußte der Verfasser nicht viel anzufangen, was er aber davon für seine Thesis benützt, muß beanstandet werden.

Die betr. Stelle lautet: „Rhythmica (musica) est, quae incursionem requirit verborum, utrum sonus bene an male cohaereat. Rhythmus namque metris videtur esse consimilis: quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum: atque a censura dijudicatur aurium ut pleraque ambrosiana carmina." Unde illud: „Rex aeternae Domine, Rerum creator omnium" ad instar metri jambici compositum, nullam tamen habet pedum rationem, sed tantum concentus est rhythmica modulatione."[2]) Der Verfasser übersetzt dies also: „Die Rhythmik zieht in Betracht, ob bei einer Mehrheit von Wörtern die Töne eine

[1]) Gerbert. De Cantu I, 277.

[2]) Gerbert. Scriptores I, 33.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

gute oder schlechte Folge haben. Denn der Rhythmus hat viele Ähnlichkeit mit dem Metrum. Man definiert ihn als eine Melodie über zusammengefügte Wörter (une mélodie sur des paroles composées), nicht nach Art der klassischen Metren, nach Längen und Kürzen, sondern indem man die Silben zählte und sie so ordnete, daß das Gehör davon befriedigt war. Die meisten Hymnen sind so gestaltet, z. B. O rex gloriae, Rerum creator omnium; letzterer ist nach dem jambischen Metrum komponiert, er trägt nicht den metrischen Füßen Rechnung, sondern die Worte sind gesetzt nach dem Rhythmus der Melodie."

Diese Übersetzung ist teilweise unverständlich, im ganzen aber irrig. Vorerst heißt es nicht soni, sondern sonus, dann ist der Rhythmus doch keine Melodie, und die Worte sind nicht nach dem Rhythmus der Melodie so zusammengesetzt. Sonus heißt hier nicht Ton, sondern Klang; es handelt sich darum, ob die Folge der Worte wohlklingend ist oder nicht, es ist nur von der incursio verborum, nicht sonorum die Rede. Was sollte dann die incursio und compositio verborum, die Folge und Zusammensetzung der Wörter (compositio hatte damals noch nicht die Bedeutung von musikalischer Komposition, wie heutzutage) für eine Wichtigkeit beanspruchen, wenn die Melodie vorher und zwar metrisch, im strengen Taktrhythmus gemacht war? Hier ist überhaupt von Musik (nach unserm Begriffe gar keine Rede und modulatio und modulata bedeuten hier nichts anderes als „Wohlklang, wohlklingend". Was hätte denn die Zählung der Silben mit einer Melodie zu schaffen? Aber warum heißt es doch Musica rhythmica? Dies Rätsel ist auch zu lösen.

Wie die Traktate der alten Theoretiker bekunden, hielt man sich betreffs der spekulativen Musiktheorie an das griechische System. Musik war auch im sog. Quadrivium ein Lehrgegenstand in den gelehrten Schulen. Die Griechen faßten unter dem Genusnamen Musica als Spezies die Harmonie, die Poesie und die Mimik zusammen. Aurelian teilt die musica humana in drei Abteilungen: M. harmonica, welche die Tonbewegungen, hohe und tiefe Töne berücksichtigt; m. rhythmica, welche die wohlgefällige Verbindung von Wörtern betrifft, und m. metrica, welche auf das richtige Maß und die Beobachtung der einzelnen metra, z. B. das heroische, elegische, sapphische Versmaß sich bezieht (Gerb. Sc. I. 33). M. harmonica betraf also bloß das rein Musikalische, das Melos, die Melodie; m. rhythmica versähnliche Texte, denen man ein Versmaß zwar zu Grunde legte, die demselben entsprechende Silbenzahl beobachtete, aber bei den Silben selbst nicht die prosodische Quantität, sondern den Wort- und Satzaccent gewöhnlich maßgebend sein ließ, wie bei den kirchlichen Hymnen. M. metrica waren dann streng künstlerisch gehaltene Gedichte. Hätte der Verf. diese Unterscheidung beobachtet, so wäre es ihm ganz unmöglich gewesen, aus Aurelian die irrigen Behauptungen zu ziehen, man habe zuerst die Melodie in strengen Taktrhythmus gebildet und dann erst den Text darunter gestellt; unter diesen Umständen könnte man ja nicht mehr von rhythmischen, sondern bloß von metrischen Gebilden reden. Denn der Takt ist in Wirklichkeit dem gleichmäßig fortschreitenden jambischen, trochäischen oder daktylischen Metrum gleich. Von prosaischen Texten oder Gesängen geschieht hiebei gar keine Meldung, da sie in diese Kunsttheorie nicht hineingehörten.

Wie bei Gesängen mit poetischem, metrischem Texte dieser den Rhythmus für die Melodie angab und die Melodie sich darnach richtete, so war es gleichfalls bei den prosaischen Texten der Fall. Aurelian tadelt es, daß manche Sänger kurze Silben lang, lange dagegen kurz singen, ebenfalls fordert er bei der Textunterlage unter Psalmenformeln, daß eine syllaba correpta auch so gesungen werde, was alles zu einem Taktrhythmus nicht paßt; und während er sich um solche Kleinigkeiten bekümmert, sagt er von einer Takteinteilung, wie es hier unumgänglich notwendig gewesen wäre, kein Wort. Daß man aber nicht zuerst die Melodie gemacht und dann erst den Text darunter gesetzt habe, das möchte aus einer anderen Stelle Aurelians hervorgehen, wo er schreibt (Gerb. l. c. 35): „In rhythmica autem provisio manet, ut cum verbis modulatio apte concurrat: ne sc. contra rationem verborum cantilenae vox inepte formetur." Hier redete er von einem Gesange (cantilena) und modulatio bedeutet hier die Melodie, welche nach dem Texte zu komponieren ist und sich den Worten anpassen muß.

Aurelian, welcher doch ein Hauptzeuge sein soll, bietet keinerlei Anhaltspunkte für die These des Verf.; wir werden diesem Theoretiker später bei der Psalmodie nochmals begegnen.

Remigius von Auxerre (9. Jahrhundert) gibt uns ebensowenig Aufschluß über die vorliegende Frage. Er war Lehrer der Musik zu Rheims und Paris, und was er uns hinterlassen hat, ist ein einfacher Kommentar zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Mart. Capella's compendiösem Traktat über Musik, welcher um diese Zeit in den gelehrten Schulen den Vorträgen über Musik zu Grunde gelegt wurde. Die Lehre, welche darin vorgetragen wird, ist die griechisch-römische Theorie. Darin heißt es ebenfalls (Gerb. Sc. I. 68): „Hoc interest inter rhythmum et metrum, quod rhythmus est sola verborum consonantia, sine ullo certo numero et fine, et in infinitum funditur nulla lege constrictus, nullis certis pedibus compositus; metrum autem pedibus propriis certisque finibus ordinatur." Unterscheidet sich so nicht die Prosa von der Poesie? Verborum consonantio kann sich doch nicht auf das Musikalische beziehen! Wenn es dann heißt: „Dividitur numerus . . . in modulatione per arsin et thesin," und Remigius dazu die Erklärung gibt: „hoc pertinet ad sonum, cum elevatur aut deponitur vox," so ist es mehr als klar, daß der Verf. die Worte arsis und thesis für die Melodie falsch als Angabe des Taktes gebraucht. Schon Aristides (c. 15.) schreibt: „Porro rhythmus divitur . . . . in cantu rationibus elationum ad positiones" d. h. der Rhythmus im melos macht sich durch das Verhältnis des Steigens zum Fallen der Töne kenntlich. Die gleiche Bedeutung dieser Wörter finden wir bei Isidor (l. c. 24), bei Aurelian (l. c. 58), bei Remigius (l. c. 81), ebenso bei Guido (l. c. II. 16.)

Alle diese Autoren, welche doch dem „goldenen" Zeitalter des gregorianischen Gesanges angehören, wissen nichts davon, daß die Gesänge mit prosaischem Texte den Taktrhythmus hatten, oder daß man vorher die Melodie im Takt gestaltet und dann erst den Text darunter gesetzt habe. Es wäre nur ein zu kühner Schluß: weil diese Autoren nichts sagen, müsse man annehmen, daß die Melodien dieser Gesänge metrisch, d. h. mit Takt behandelt worden seien. Der richtige Schluß kann nur sein: Weil sie nichts sagen, so muß man annehmen, daß, wie für Melodien mit metrischem Texte der metrische Accent den Regulator abgibt, so für Melodieen über prosaische Texte der Wort- und Satzaccent maßgebend ist und bei Vokalisen, welche stets den Charakter von Ornamenten haben, meistens die höher stehenden Töne den Accent haben.

Auffallend bleibt immerhin das Schweigen oder die Unbestimmtheit, womit die Autoren sich über diesen Punkt aussprechen, da doch eine klare und eingehende Behandlung der Sache unumgänglich notwendig gewesen wäre, und aus den Neumen eine Takteinteilung herauszufinden, namentlich, wie der Verf. sie will, eine Unmöglichkeit ist.[1])

Die Hyperbel, daß, nachdem Karl d. Gr. römische Sänger nach Metz und St. Gallen berufen hatte, Theoretiker und Komponisten erstanden, welche „von Tag zu Tag" das kirchliche Repertorium durch neue Responsorien, Tropen und Sequenzen bereicherten, will ich nur berühren. Eine solche Überschwemmung mit neuen Stücken für die Kirche ist doch zu viel.

II.

Bieten die bisher genannten Autoren dem Verf. nur minder bedeutende Anhaltspunkte für seine Thesen, so sollen die Schriften der nachfolgenden Theoretiker desto kräftigere Beweise enthalten.

Der erste derselben ist Hukbald († 930). Lehrt Hukbald den Taktrhythmus? — Eine Tonreihe wird erst durch den Rhythmus eine verständliche Melodie, wie M. Capella schreibt: „Melos materies est, quae sine propria figura censetur; rhythmus autem opere quodam virilis actus tum formam soni, quam varios præstat effectus (Gerb. Sc. I. 92). Läßt sich dieses nur durch den strengen Taktrhythmus erreichen? Konsequent könnte man auch einer Rede, die in strengem Versmaße abgefaßt ist, Schönheit und Wirksamkeit absprechen.

Der Verf. stützt sich auf drei Beweispunkte: Erstens, da Hukbald mit Remigius zu gleicher Zeit an der Schule zu Rheims als Lehrer thätig war, nimmt der Verf. an, daß die rhythmische Theorie keine andere gewesen sei als die, welche Remigius in seinem Kommentar zu M. Capella vorträgt. (Hukbald spricht nur gelegentlich vom Rhythmus.) Dagegen ist nur zu sagen, wie eben bemerkt, daß sich der Taktrhythmus für Gesänge mit prosaischem Texte daraus nicht erweisen läßt.

Als zweiter Beweispunkt wird ein Passus aus Hukbald's Enchiriadis Musica (Gerbert l. c. 183) angeführt. Der Schüler frägt: Quid est numerose canere? und der Lehrer erklärt: Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quæ syllabæ breves, quæque longæ attenditur; ita qui soni producti quique correpti

[1]) Die metrische Wertbestimmung der Neumen, welche der Verf. im II. Teile gibt, ist zu gesucht. Von einer so weit gehenden Spezifikation wissen die Autoren, welche von den Neumen Erwähnung thun, nichts.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

esse debeant, ut ea, quæ diu, ad ea quæ non diu, legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Dann singt er, zugleich mit dem Fuße stoßend, eine Antiphon:

g g g ag fg fa a cdd dechgah
Ego sum via veritas et vita, Alleluja,
h a g g
alleluja.

„Nur die letzte Silbe, fährt er fort, in jedem der drei Glieder ist lang, die übrigen sind kurz. Das heißt also numerose canere, den langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer geben und nicht da und dort mehr zu dehnen oder zu kürzen als notwendig ist, sondern das Skandieren beobachten, damit der Gesang in dem Tempo geendet werde, in welchem er begann. Wenn es der Abwechslung halber manchmal gut scheint, am Anfange oder am Ende langsamer oder schneller zu singen, so soll dies nur im Verhältnis von 2 : 1 geschehen. Die Beobachtung dieser numerositas macht den Gesang sowohl richtig als auch schön, mag man nun langsam oder schnell, mögen viele oder nur einer singen. Und wenn bei solcher Singart nicht der eine schneller, der andere langsamer singt, so erreicht man, daß der Gesang vieler wie aus einem Munde sich hören läßt. Solche Gleichheit des Tempo soll auch beim Wechselgesang und beim Respondieren eingehalten werden."

Wird hier wirklich eine Lehre vom Takte gegeben? Nicht im geringsten. H. scheint im Anfange sich zu widersprechen, indem er zuerst die Beobachtung der langen und kurzen Silben und der mit ihnen verbundenen Töne fordert, in dem gegebenen Beispiele dagegen alle Silben und Töne mit Ausnahme der letzten kurz singen läßt. Dieser Widerspruch löst sich gut, wenn man die Praxis berücksichtigt und nicht an die theoretischen Worte sich peinlich anklammert. Wir thun heutzutage noch das nämliche, was Hukbald vorschreibt. Beim Rezitieren oder beim Singen ganz einfacher Antiphonen u. s. w. tragen wir auch alle Silben und Töne bis zum Ende eines Abschnittes oder Gliedes gleichsam als kurze vor, d. h. wir sprechen und singen alles dies fließend und in einem Zuge, ohne bei jedem Wortaccente uns aufzuhalten, welcher vielmehr durch einen gewissen Nachdruck der Stimme, wenn auch nur schwach hervortritt, beim letzten Ton eines Gliedes findet jedoch nicht eine eigentliche Dehnung, sondern ein Ausklingen desselben statt.[1])

[1]) Guido nennt die Dehnung der letzten Silbe Tenor.

Aus dem Umstande nun, daß eine ganze Reihe von Tönen breves, kurz sind, daß die letzte Note allein lang sei und der Wert der langen Note zwei kurze betrage, kann man noch nicht auf einen Takt schließen. Das Verhältnis von 2 : 1 ist doch nur approximativ zu nehmen und keineswegs so mathematisch genau und metronomisch streng, wie der Verf. annimmt. Wo bleibt dann noch die Arsis und Thesis, welche beide notwendigerweise hätten berührt werden müssen, wenn es sich um taktmäßiges Singen handelte? Hukbald sagt davon gar nichts.

Könnte nicht doch der Ausdruck „veluti metricis pedibus" auf taktmäßiges Singen hindeuten? Keineswegs, der Takt ist einem bestimmten Metrum mit gleichen Versfüßen ähnlich, zwei- oder dreiteilig, welche sich in viele kleinere Zeitteile zerlegen lassen. Davon aber wußten die Alten noch nichts. Die griechischen Rhythmiker gingen von einer Primärzeit (kürzeste Zeit oder Note eines Gesanges) aus, welche aber verdoppelt werden konnte. Daraus bildeten sich die metrischen Füße, z. B. der Daktylus — ⏑ ⏑, aufgelöst in Primärzeiten: ⏑ ⏑ ⏑ ⏑. Die metrischen Füße wurden auch verschiedentlich zusammengesetzt und aneinandergereiht, aber bei der innigen Verbindung der Musik mit der Poesie erhielt jede einfache oder doppelte Primärzeit in der Melodie ihre Textsilbe, und so war es bei den Griechen nicht angänglich, auf einen Versfuß (Takt) bloß eine einzige Silbe mit mehreren, eine oder mehrere Primärzeiten ausfüllenden Tönen zu setzen. Wenn wir auch annehmen wollten, daß etwa Remigius u. a. sich an die griechische Rhythmik gehalten haben, so hat der Verfasser doch das Maß weit überschritten, indem in seinen Übertragungen gregorianischer Melodieen z. B. die Primärzeit eine Sechzehntelnote ist, gleichwohl aber daneben eine halbe Note einen Takt (Versfuß?) ausfüllt. Hat nun die griechisch-römische Rhythmik bis zum 9. Jahrhundert auch für die gregor. Musik Geltung gehabt, so kann eben die neue Theorie des Verf. nicht richtig sein.

Auch die Worte „quasi metricis pedibus" deutet nicht auf ein Singen nach dem Takte, das verbietet einigermaßen schon das Wörtlein „quasi", sondern es weist hin auf die richtige und gleichmäßige Accentuation der Silben und Töne, auf die Beachtung der langen und kurzen Silben und Töne, kurz auf einen exakten artikulierten Vortrag derselben. Man braucht bei metricis pedibus gar nicht an eigentlichen Verse zu denken. Jedes mehr als ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

silbige Wort bildet infolge seines Accentes einen einfachen oder zusammengesetzten Versfuß, das eine wird wie ein Jambus gesprochen, das andere wie ein Trochäus, ein anderes wie ein Daktylus u. s. w., so daß man in Wahrheit sagen kann, wir reden in Versfüßen, ohne deshalb im Versmaß zu reden. Wenn man nun bedenkt, daß Hukbald sich mit Singschülern beschäftigt, so ist es leicht ersichtlich, daß er nicht vom Takte spricht, sondern sie einen guten, gleichmäßigen Vortrag lehren will.

Jeder kirchliche Gesanglehrer weiß, welche Mühe und vielfältige Übung es manchmal kostet, Knaben und Jünglinge zu einem schönen Vortrag z. B. zum guten Rezitieren von Psalmen, Lektionen, einfachen Gesängen, wie Sequenzen u. s. w. zu bringen; er macht die Erfahrung, wie der eine Schüler einzelne Silben und Töne verschleppt, der andere leichte Silben und Töne überhuddelt, wie oft gar kein Rhythmus, kein Fluß in den Vortrag hineinkommen will. Dabei bedient der Lehrer sich häufig des Fußes oder eines Stäbchens, um den gehörigen Rhythmus durch Stoßen oder Schlagen zu erzwingen. Das wollte Hukbald und sonst weiter nichts. Hätte er eine Lehre vom Takte geben wollen, so hätte er sich ganz anders ausdrücken müssen. Es ist also eine gar seltsame Übertreibung, wenn darauf hin der Verf. den Taktrhythmus und noch dazu das Taktschlagen beim Gesange S. 71, 253 behauptet.

Als dritter Beleg für den Taktrhythmus wird eine Stelle aus der Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis von Hukbald (Gerb. l. c. 213.) vorgeführt. Es heißt darin: „De cetero ante omnia sollicitius observandum, ut æqualitate diligenti cantilena promatur; qua utique si careat, præcipuo suo privatur jure et legitima perfectione fraudatur. Sine hac quippe chorus concentu diffunditur dissono, nec cum aliis concorditer quilibet cantare potest, nec solus docte . . . Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quælibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, v. gr. responsorii vel ceterorum, seguius quam prius protrahi incipiatur. Item brevia quæque impeditiosiora non sint, quam conveniat brevibus. Verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus . . .“ Dann fährt H. mit ähnlichen Bemerkungen fort, wie er sie in der Enchiriadis gegeben hat, daß sich die langen Silben und Töne zu den kurzen in ihrer Dauer wie 2:1 verhalten, daß das Tempo durch einen ganzen Gesang hindurch gleich beizubehalten sei, sowohl von dem Vorsänger als den Respondierenden, und nur nach den Umständen am Anfange und am Schlusse in obigem Verhältnisse verlangsamt oder beschleunigt werden könne, ferner, daß alle Sänger im gleichen Tone singen, und wenn zwei miteinander singen, hiezu gleiche Stimmen gewählt werden. Am Schlusse schreibt er noch: „Hæc qualiacunque de psalmorum melodiis et æquitate canendi, prout potui, de diversis collecta descripsi, non præiudicans illis, qui easdem modulationes licet aliter, non minus tamen bene, et fortasse melius habent. Quæ canendi æquitas rhythmus græce, latine dicitur numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem æqualitatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere; ut a primæve usu æqualium et inæqualium distantia calle eos (pateat, eos) laudis Dei disciplinam nosse et cum supplici devotione scienter Deo obsequi.“

In dieser Anweisung, welche für einen Klosterchor geschrieben ist, findet sich nur gar nichts, was auf einen Zweivierteltakt hindeuten könnte. Hukbald verlangt da nur aequitas oder aequalitas[1]) d. h. ein gutes Zusammentreffen, ein gleichmäßiges Hervorbringen der Silben und Töne bei Beobachtung eines bestimmten Verhältnisses zwischen Länge und Kürze, und Gleichheit des Tones (nicht betonieren.) More metri bedeutet auch hier nichts anderes als oben quasi metricis pedibus, da hauptsächlich vom Singen der Psalmen die Rede ist und der Verf. diesen den oratorischen Rhythmus zugesteht mit Ausnahme der Mediationen und Finalen, welche nach seiner Annahme auch im Takte gesungen werden müssen. Er hat vielleicht an die Falsobordoni gedacht; aber diese gehören der mehrstimmigen und mensurierten Musik an und können hier nicht beigezogen werden. Offenbar hat der Verf. die Konsequenz zu weit getrieben, indem er für alle Modulationen den Takt statuiert und nur den eintönigen Rezitationen freien Rhythmus beläßt. Konsequenz

[1]) l. c. 253. Diese aequitas oder aequalitas kann doch unmöglich auf einen $^2/_4$ oder $^3/_4$ Takt gedeutet werden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ist gut, aber zu weit getrieben, führt sie in absurdum. (Ich hatte einst Gelegenheit, in einer Stadtkirche einer Vigil beizuwohnen, wo der Kantor, sonst ein guter Musiker, die Psalmverse resp. deren Ausgänge im Dreivierteltakt, mit besonderer Betonung des ersten Viertels, sang. Ich entfernte mich alsbald, so widerlichen Gesang konnte ich nicht weiter anhören.)

In obiger Stelle ist auch deutlichst ausgesprochen, wann die percussio pedum manuumve angewendet wird, nämlich um Schüler, discentes, infantes zum gleichmäßigen Sprechen und Singen zu bringen, und zwar in der Unterrichtsstunde, nicht in der Kirche oder im Chore, nicht um damit einen Takt anzuzeigen, sondern um die Länge oder Kürze der Silben und Töne zu bezeichnen.

Bis auf Hukbald, meint der Verf. (S. 71,72) haben die Autoren sich nur mit der spekulativen Theorie, ihren Hauptgrundsätzen und Elementen, als temps, pieds et rythmes beschäftigt, ohne einen strengen Unterschied zu machen, zwischen einer Melodie, welche ihren Rhythmus selbst bildet, und einer Melodie, welche einen poetischen, rhythmisierten Text zur Grundlage hat, „dem sie sklavisch sich anbequemen muß." Hukbald und seine Nachfolger hingegen wollten nur praktisch sein und begnügten sich bezüglich der Rhythmik mit ein paar Worten und forderten für die reine Melodie die nämliche Regelmäßigkeit, die nämliche rhythmische Konstitution, welche die Grammatiker für die Poesie forderten. Solche Melodieen zitieren sie. „Übrigens, wie hätten sie an die rein prosaischen Texte appellieren können, welche den Melodieen ohne alles rhythmische Gesetz und ohne mit ihnen bezüglich des Rhythmus einen Körper zu bilden, angefügt worden sind? Ihre Bemühung geht dahin, die Worte zu vernachlässigen und nur die Melodie zu beachten und für diese die Regeln des numerus musicalis anzuwenden; und das haben sie gut vollbracht."

Ganz von der Idee eingenommen, daß es keinen richtigen Gesang ohne Takt geben kann und von dem Irrtume befangen, daß der Komponist zuerst die rhythmisierte Melodie schaffen und dann erst den Text unterzulegen habe, also der Text von ganz untergeordneter Bedeutung sei, ebenso daß es ein sklavisches Unterordnen der Melodie sei, wenn sie sich dem Rhythmus eines poetischen Textes anbequemt, sieht der Verf. in den Auslassungen der Autoren Dinge, welche noch kein anderes Auge entdeckt hat. Doch alle Unebenheiten zu besprechen, gestattet der Raum nicht.

Als zweiter Gewährsmann für den Taktrhythmus der Gesänge mit prosaischem Texte wird Guido von Arezzo (995—1050) bezeichnet. „Guido, heißt es (Kap. IV.), war nicht bloß ein ausgezeichneter Lehrer, auf den man immer wieder rekurrierte, sondern auch ein wachsamer und erleuchteter Bewahrer der ursprünglichen Traditionen. Ein Jahrhundert war verflossen seit Hukbald, welcher, ohne es zu wollen, den destruktiven Keim, die Symphonie, auf den gregor. Gesang pflanzte. Dieser schlug Wurzel, nach und nach tiefer, und sein schnelles Wachstum drohte schon den alten Stamm, der ihn trug, zu zernichten. Guido bemerkte die Gefahr dieses Erwürgens (engouement) zu Gunsten einer neuen Musikart, des fast vollständigen Verlassens der alten Gesangsweise, und er konnte das Vergessen und den Mißkredit, in welchen eine den alten Meistern so teuere Kunst gefallen war, konstatieren. Wie fühlt man doch aus diesen bewegten Worten seinen Zorn heraus, die fromme Entrüstung, da er überall um sich her Unwissenheit in dem Elementarsten an die Stelle der Wissenschaft treten, Kapriesen sich an die Stelle der bestbegründeten Lehren setzen sieht, sieht, wie man die hl. Melodieen verdirbt und ihnen alle Annehmlichkeit und Schönheit raubt! . . . Guido hat nichts gespart, sowohl durch Schriften als durch Beispiele den Verfall aufzuhalten und der Kirche ihre so einfache und doch so tief künstlerische Musik zu bewahren. Die göttliche Vorsehung selbst scheint ihm beigestanden zu sein, indem sie ihm das Mittel inspirierte, durch den Gebrauch von Linien die Töne zu fixieren; es war dies eine Ergänzung der Neumenschrift, welche den Rhythmus schon enthielt. . ." „Wahrlich, Guido hat sich um Mittel bemüht, dem Verfalle Einhalt zu thun, aber es gelang ihm nicht. Die besten Schriftsteller dieses Jahrhunderts klagen immer über dieses Übel, so daß im folgenden XII. Jahrhundert der vollständige Ruin fast überall vorhanden war — die greg. Melodie war nur mehr ein Leib ohne Seele, der Organismus ging immer mehr auseinander, bis nur mehr ein Bestand von lauter zerstreuten Gerippen übrig blieb."

Diese so tragische Darstellung des Zustandes greg. Gesanges im 11. und 12. Jahrhundert wollen wir der von der Taktidee ganz beherrschten Phantasie des Verf. zu gute halten und vorläufig auf sich beruhen lassen. Was hat nun Guido über den Rhythmus gelehrt?[1])

[1]) Gerbert Sc. II, 14. Cäcilienkalender von Dr. Fr. X. Haberl. 1884. S. 35.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wenn wir alle Traktate, welche Guido zugeeignet werden, durchgehen, so finden wir gar nichts, was den Rhythmus beträfe, mit Ausnahme des 15. Kapitels des Micrologus, einer kleinen Anleitung über den Gesang. In diesem Kapitel spricht er von einem Rhythmus, aber ein Taktrhythmus für jeglichen Gesang ergibt sich auch daraus nicht.

Die Überschrift lautet: „De commoda componenda modulatione, d h. von einer bequemen Weise, Melodieen zu bilden. Es wird dann hingewiesen auf eine gewisse Ähnlichkeit der musikalischen Komposition mit der Poesie. „Wie es in der Metrik Buchstaben und Silben, Teile, Versfüße und Verse gibt, so in der Harmonie Töne, deren einer, zwei oder drei als Silben gelten, diese selbst einzeln oder verdoppelt bilden ein Neuma d. i. einen Teil (Abschnitt) des Gesanges; einer oder zwei solcher Teile bilden eine Distinktion (Satz) d. h. eine passende Stelle zum Atemholen . . . . . Zu bemerken kommt, daß der Tenor i. e. mora ultimæ vocis, die Verzögerung des letzten Tones, welche bei der Syllaba irgendwie, beim Gliede (in parte) länger, beim Abschnitte (in distinctione) am längsten dauert, das Zeichen dieser Abteilungen ist, und der Gesang gleichsam in metricis pedibus dahinschreitet, und einige Silben eine doppelt so lange Dauer haben als die andern u. s. w." Diese verschiedene Dauer ist der varius tenor. „Diese lange Dauer wird manchmal durch eine liegende virga, welche den Buchstaben beigefügt (über die Textsilbe (?) gesetzt) ist, angezeigt. Besonders sorge man für eine solche Anordnung der Neumen (distributio neumarum), daß, wenn die Neumen, sei es aus der Wiederholung desselben Tones oder aus der Verbindung von zwei oder mehreren Tönen gebildet sind, sie doch immer in einem guten Verhältnis, sei es nach der Anzahl der Töne oder nach den Intervallen[1]) stehen und sich einander antworten, jetzt gleiche gegen gleiche, dann zwei- oder dreifache gegen einfache oder auch 2 : 3 und 3 : 4."

[1]) Ich habe mich nun für die Lesart „tonorum" statt „tenorum" entschieden, weil einenteils Guido das Wort tenor bloß dem letzten Tone zuweist, anderenteils und vorzüglich in Anbetracht der dem Texte angefügten Figuren, welche nur Tonverhältnisse betreffen, und welchen ich früher wenig Beachtung geschenkt hatte. Auch Aribo (l. c. 216) deutet es auf numerus vocum et intervalla, überdies noch auf die Anzahl der Textsilben. Er ist sich über all das selbst nicht klar, wie könnte er dann als sicherer Gewährsmann gelten!

Aus diesem geht nach meiner Ansicht hervor: Guido lehrt die nämliche Art des Vortrags, welche wir schon bei Hukbald gesehen haben, nämlich: der letzte Ton eines Melodiegliedes und Abschnittes ist lang zu nehmen, was darauf hindeutet, daß die vorhergehenden Töne kurz zu singen sind. Da dieser lange Ton eine verschiedene Länge besitzen soll, so kann man wohl an ein eigentliches Vers- oder Taktmaß nicht denken. Damit lassen sich aber doppelt so lange und doppelt so kurze Silben schlecht zusammen reimen, wenn man nicht annimmt, daß die vor dem tenor stehenden breves nicht ganz gleich gesungen wurden. Guido sagt dann auch nicht, daß die neumæ, partes, Glieder gleiche Dauer und Inhalt haben sollen, was doch unumgänglich notwendig wäre, wenn der Taktrhythmus gefordert würde. Im folgenden Abschnitt dieses Kapitels schreibt er ganz ausdrücklich: „Sunt vero quasi prosaici cantus, . . . in quibus non est curæ, si aliæ maiores, aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum." Die neumae, partes setzt er in Vergleich mit den pedes, den Versfüßen, die Distinktionen mit den Versen; ein pars, Abschnitt nimmt doch regelmäßig mehr Raum ein als ein einziger Takt. Also kann die Erklärung des Verf. nicht richtig sein, wie er auch in seinen Beispielen die Abschnitte auf 2, 3 . . . Takte ausdehnen muß. Hätte Guido syllabæ statt neumæ, partes geschrieben, dann könnte man eher an eine Takteinteilung denken.

Der zweite Abschnitt des 15. Kapitels des Micrologus trägt die Aufschrift: De construendo cantu „von der Komposition eines Gesanges". „Der Musikus", fährt Guido fort, „setze fest, nach welcher der Abteilungen (oder Arten) der vorgenannten Neumen er seinen Gesang machen will, wie auch der Metriker (Dichter) zuerst sein Versmaß feststellt. Doch braucht sich der Musikus nicht so streng an die Regel zu halten, weil sich seine Kunst durchaus eine vernünftige Freiheit in Anordnung der Töne gestattet . . . Die Distinktionen, Abschnitte sollen (oportet) nach Art der Verse gleich lang sein, manchmal etwas wenig verändert wiederkehren, und wenn sie sehr schön sind, unmittelbar nach einander wiederholt werden. . . . Manchmal hat eine Silbe mehrere Neumen, manchmal ist eine Neuma auf mehrere Silben verteilt. . . . Fast alle Distinktionen sollen auf die Finale oder Affinale auslaufen, manche auch mit derselben beginnen, wie man bei Ambrosius (Hymnen) sehen kann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es gibt aber auch (quasi) vielmehr prosaisch zu nennende Gesänge (Melodieen), welche sich um die Gleichheit der Glieder und Abschnitte nicht kümmern nach Art der prosæ. Ich rede aber hier von metrischen Gesängen, weil wir oft so singen, als würden wir Verse skandieren. . . Es ist eine große Ähnlichkeit zwischen Versen und Gesängen, da die Neumen die Stelle der Vers-Füße und die Distinktionen die Stelle der Verse vertreten, so daß das eine Neuma daktylisch, ein anderes spondäisch, ein anderes jambisch ist, und die Distinktionen bald vier-, bald fünf, bald sechsfüßigen Versen gleichen. Auch sollen die Glieder und Abschnitte zugleich mit den Wörtern abschließen, und nicht auf lange Silben ein kurzer Ton und umgekehrt gesetzt werden. Ferner muß der Charakter des Gesanges der Gelegenheit (eventus rerum) angepaßt werden, wozu er bestimmt ist, für traurige Gelegenheiten müssen ernste (graves), für ruhige freudige und für glückliche Ereignisse jubelnde (exultantes) Neumen verwendet werden."

Dieses sind die unsern Zweck betreffenden Stellen aus dem zweiten Abschnitte des fünfzehnten Kapitels des Micrologus. Es ist daraus klar:

1. Guido macht einen Unterschied zwischen metrischen und prosaischen Gesängen, d. h. zwischen solchen, deren Texte Verse sind und welche infolgedessen einen bestimmten, sich gleichbleibenden Rhythmus haben, und zwischen solchen, welchen ein prosaischer Text mit freiem oder oratorischem Rhythmus unterliegt, bei welchen der Wortaccent vorherrschend ist.

2. Man könnte daraus allerdings folgern, daß man die Melodie zuerst gebildet und dann erst den Text untergeordnet habe, wie ich auch früher annahm[1]), freilich nicht in der Ausdehnung, wie der Verf. will. Nach seiner Ansicht hätte man nur den Charakter des Textes ins Auge gefaßt und dann ohne weitere Rücksicht auf den Text die Melodie strenge im Takte gebildet und zuletzt die Textsilben untergelegt. Ein solches unkünstlerisches Verfahren läßt sich bei poetischen Texten eher anwenden, wie ja ähnliches beim Strophenlied der Fall ist, aber nicht bei prosaischem Texte. Man darf sich dabei nicht auf den Gebrauch der Alten berufen, wenn sie die nämliche Melodie für verschiedene Texte benutzten, wie z. B. die Melodie des Graduale Justus ut palma auf mehrere andere Gradualtexte verwendet wurde. Die alten gregor. Komponisten arbeiteten hauptsächlich mit Formeln, welche dem Charakter eines Tones (Tonart) entsprachen, welche sie teils ganz in alle Töne auflösten, teils in größeren oder kleineren Gruppen oder Figuren benützten. Darum sind in den alten Tonarien längere Formeln mit den Silben Noanne u. s. w. angeführt.

3. Da Guido dem Komponisten Freiheiten gestattet und dieser sich also nicht so streng an die necessitas legis zu binden braucht, so dürfen wir umsomehr zweifeln, ob ein Taktrhythmus überall eingehalten wurde.

4. Von Arsis und Thesis, auf welche der Verf. so viel Gewicht legt und wovon die Metriker sprechen, sagt auch Guido kein Wort d. h. bezüglich des Rhythmus: diese Ausdrücke gebraucht er nur in dem Sinne vom Steigen und Fallen der Stimme (elevatio et depositio vocis. Cap. XVI).

Aus allem dem ist ersichtlich, daß auch Guido den Taktrhythmus für die gregor. Gesänge mit Prosatext nicht gelehrt hat. Es kann darum nicht richtig sein, daß, wie der Verf. schreibt (S. 81), die rhythmischen Füße betont und der Takt geschlagen werden müsse (frappés et leur mésure battue), um überall die gleiche Bewegung aufrecht zu erhalten, indem man jedem Fuße, mögen auch seine Figuren noch so verschieden sein, eine gleiche Zeitdauer gibt. Eigentümlich hebt sich von dieser strengen Forderung des Taktes der folgende Passus (S. 82) ab: „Hieraus kann man klar ersehen, wie die rhythmischen Theorien bis hieher von allen Autoren, griechischen wie lateinischen gelehrt, ihre Anwendung beim heiligen Gesange fanden, indem man ohne Zweifel den Rhythmus der Melodieen nicht nach dem Metrum oder den Versen regelte, weil der Text prosaisch ist, sondern indem man ihnen selbst einen eigenen Rhythmus gab, welchem man dann die Worte anpaßte, wie es sich für Prosa geziemte. Bezüglich des Rhythmus und des Ausdruckes verloren die Melodieen durch diese Freiheit vom Joche des Metrums und der Einzwängung in Verse nichts. Der musi-

[1]) Gewiß gelten viele dieser Regeln auch für die Instrumentalmusik, welche in diesen und in späteren Zeiten nur eine Nachahmung und ein Nachklang des Gesanges war und somit dessen Rhythmus der ihrige war; bei mimischen Bewegungen wie beim Tanz, ergab sich der Rhythmus von selbst. Entscheidend bleibt hier die Bemerkung Guidos, daß er nur von metrischen Gesängen rede, also von Gesängen, welche metrischen Text haben, oder auch von bloßen Instrumental-Melodieen. (Coussemaker, Script. I. 213.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kalische Rhythmus ist viel freier und unendlich mehr verschieden (varié) als der poetische, er läßt sich nicht in Formeln einschränken, er kann sich frei entwickeln und der Inspiration folgen u. s. w."

Der Verf. scheint es selbst zu fühlen, daß seine Behauptung von strengem Taktmaße doch nicht ganz stichhaltig ist, darum weist er dem Rhythmus des Melos eine so große Freiheit an mit gänzlichem Beiseitelassen des Textes. Ich aber meine, diese Freiheit wird wieder (NB. beim einstimmigen, mit vielen Figuren ausgestatteten Gesange) vernichtet und es kann die gewünschte Stimmung nicht zum Ausdrucke kommen, weil sie durch den Takt gehemmt wird. Die mehrstimmige Musik dagegen hat trotz dem Takte noch Mittel genug, einer Stimmung zum Ausdrucke zu verhelfen. —

Ein anderer Tonlehrer, Berno von Reichenau (erste Hälfte des 11. Jahrhunderts) gibt für den Rhythmus wenig Anhaltspunkte, er redet zwar von numerositas vocum und vergleicht den Gesang mit Versen, spricht sich aber nicht näher aus, worin diese numerositas bestehe. Wenn ich ihn recht verstehe, so fordert er nur die Beobachtung von Länge und Kürze der Töne gegen jene, welche behaupten, dazu habe man keinen Grund (Gerb. l. c. 77.) Ausführlicher spricht hierüber Aribo von Freising (Ende des 11. Jahrhunderts,[1]) aber von einem Taktrhythmus findet man ebenfalls nichts in seiner Schrift. Er kommentiert zwar das fünfzehnte Kapitel des Micrologus von Guido, aber es zeigt sich, daß er über die richtige Auslegung der betreffenden Stellen im Ungewissen sich befindet, denn Ausdrücke wie: ut mihi videtur, ut arbitror geben doch nicht eine volle Sicherheit kund. Ferner bezieht Aribo die von Guido verzeichneten Proportionen auf den Text[2]), und auf die Melodie, insofern jede Silbe nur einen einzigen oder zwei Töne hat. Das zeigt sich bei den ältesten Antiphonen, deren Texte oft so gestaltet sind, daß die partes derselben gleiche Anzahl von Silben hatten. Aribo trennt selbst Wörter, um eine Proportion der Töne herauszufinden. Von einer vorgängigen Einteilung einer Melodie in Takte läßt sich dieses nicht erklären. Ähnlich ist es mit den Distinktionen.

[1]) Gerb. l. c. 197 seq.

[2]) Den betr. Abschnitt betitelt Aribo: „Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias." Die morulae Guidos erklärt er als Suspirien.

Noch ein Theoretiker schreibt einiges über den Rhythmus, Johann Cottonius (Anfang des 12. Jahrhunderts). Hören wir den Verfasser. „Johann Cotton bringt wenig über die Notwendigkeit des Rhythmus vor, da er sagt, daß eine Anzahl Melodieen nunmehr mit dem Kopfe, nicht mit dem Herzen gemacht seien d. h. nur nach den Regeln der Harmonie und Symphonie, ohne eine Idee von Sorge für die Kunst, für jene Musik, welche Gefühle ausdrückt und auszudrücken bestrebt ist durch den Rhythmus, durch Ordnung und schöne Bewegung der Stimme. Diese Art der musikalischen Komposition war jedoch nicht ganz der Vergessenheit anheimgefallen, man betrachtete sie als das Vollkommenste, und sie war der Anteil einer nur kleinen Zahl gewiegter Musiker. Das 16. Kapitel des Cottonius ist in dieser Beziehung lehrreich, es legt die beiden Arten der Komposition, der alten und der neuen dar und zeigt deren Unterschied. Alle darin enthaltenen Regeln gehören der neuen Manier an, es handelt sich darin nur um die Anwendung der Intervalle und Konsonanzen nach den modi u. s. w. Nichts vom Rhythmus, welcher die Bewegung der Töne regeln und ihnen die Farbe geben soll. Diese Melodieen verlangen keinen Rhythmus mehr, sie werden ohne ihn komponiert und gesungen. Doch erwähnt Cottonius noch andere Melodieen, welche man (nach Guido) accuratos cantus nennt, auch metricos per similitudinem, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani . . . Diese wenigen Worte klingen wie das Echo der alten Lehren, die nun ganz verschwinden. Cotton wagt es kaum dieser metrischen Gesänge zu gedenken. . . Der Rhythmus ist fortan nur mehr Eigentum der Figuralmusik. Dem heiligen Gregor bleibt nur mehr der cantus planus, ein unförmliches Werk, ohne Leben, ohne Farbe, ohne Bewegung, das die Choralisten selbst gemacht haben, dessen Vaterschaft von einem hochgefeierten und höchst würdigen Namen sie sakrilegisch verwerfen."

Besteht die musikalische Kunst bloß durch den Taktrhythmus, welchen der Verf. so eifrig verteidigt, da er schreibt, diese Komponisten arbeiteten nur mit den Regeln der Harmonie und Symphonie ohne eine Idee von Sorge für die Kunst?

Cotton sagt dann nicht, daß man eine Anzahl Melodieen bloß mit dem Kopfe und nicht mit dem Herzen u. s. w. komponiert habe, sondern er schreibt, daß der Gesang für traurige Gelegenheiten mehr gedrückt sein, bei freu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:19 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

digen mehr sich erheben solle. Doch fügt er hinzu, daß dies nicht immer so sein müsse, sondern, wenn es geschieht, dem Gesange zur Zierde gereiche. Das Beispiel, das er anführt, ist so beschaffen, daß er darüber urteilt: non tantum in verbis, sed etiam in cantu moerorem sonare videtur, und doch gehört diese Antiphon für das Osterfest; und sie ist keine neue, sondern eine alte Komposition.[1])

Das 16. Kapitel Cotton's soll den Unterschied zwischen der alten und neuen Musikweise deutlich zeigen? Ich kenne die alten Theoretiker sehr gut, aber einen Unterschied der Lehren Cotton's von den früheren kann ich nicht entdecken. Was darin gelehrt wird, haben die früheren Autoren auch gelehrt, wohl nicht so ausführlich. Odo und Guido haben, wie sie selbst angeben, pro pueris geschrieben, Cotton schreibt für Erwachsene, und was neu scheint, ist nur eine Abstraktion aus den alten Gesängen, also auch nichts Neues. Da C. über den Rhythmus schweigt, kann man weder behaupten, daß eine neue Musikart vorliegt, noch auch, daß man gar keinen Rhythmus beobachtet habe, vielmehr muß man schließen, daß man einen Taktrhythmus nicht kannte, sondern nach dem natürlichen freien Rhythmus sang. Cotton gibt dann seine Anweisung zum Komponieren nicht für die Anfertigung kirchlicher Gesänge, da man solcher nicht mehr benötige, sondern, wie er im 17. Kapitel sagt: possimus tamen in rhythmis et lugubribus versibus poetarum decantandis ingenia nostra exercere." Hiebei gab das Versmaß ohnehin schon den Rhythmus an.[2])

Die cantus accurati oder bene procurati, von welchen schon Aribo Erwähnung macht, waren teils über prosaische Texte komponiert, welche sich in fast gleiche Abschnitte teilen ließen, teils über Texte, denen anscheinend ein Versmaß zu Grunde lag, wobei man nicht die Quantität der Silben beachtete, sondern den Sprechaccent der Worte, wie die Hymnen (Ambrosiani). Es ist nun unbegreiflich, warum Cotton es kaum gewagt haben sollte, dieser Gesänge zu gedenken, da man solche seit ein paar Jahrhunderten in der Kirche und bei weltlichen Gelegenheiten sang. Da hat doch gewiß die von der Taktidee angefüllte und aufgeregte Phantasie dem Verf. den ruhigen objektiven Blick geraubt. Die vermeintlichen Verletzer des gregorianischen Gesanges durch Nichteinhaltung des Taktrhythmus eines Sakrilegiums beschuldigen, das hat er wohl nicht so arg gemeint.

Ein weiteres Kapitel (V.) behandelt die Ursachen des Verfalles des gregorianischen Gesanges (10. und 11. Jahrhundert). Schon im 9. Jahrhundert, wie der Verf. schreibt, hat der Verfall begonnen durch das Organum. „Diese Musikart wurde von Hukbald gepflegt, durch Guido und Cottonius ausgebildet und geht im 12. Jahrhundert in den Discantus über, wenn auch langsam. Zwischen beiden war noch der Unterschied, daß das Organum keinen Rhythmus kannte,[1]) der Discantus aber strenge Proportionen einhalten mußte." Dann malt uns der Verf. ein Bild des Verfalls des gregorianischen Gesanges, welches höchst beklagenswert sein würde, wenn es nicht bloße Phantasie wäre.

Daraus, daß Hukbald schreibt, das Organum sei, wenn es langsam (lente) gesungen wird (was seine Art ist), angenehm und diene dem Kirchengesange zur Zierde, zieht der Verf. den kühnen Schluß, daß es unheilvoll auf den vorher rhythmischen Gesang eingewirkt resp. ihn zerstört habe. Und dies aus zweifachem Grunde, erstens wegen der Annehmlichkeit (suavité), zweitens wegen der Leichtigkeit (facilité). „Es gab keinen noch so einfachen Kleriker, welcher sich der Diaphonie nicht zugewendet und sich die Fähigkeit zugetraut hätte, sie auszu-

[1]) Gerb. l. c. 253.

[2]) l. c. 227.

[1]) S. 373 und 291 berichtet der Verf. nach einer Stelle aus Walter Odington Coussemaker, Scriptores I, 235), daß die ältesten Organisten das Organum im binären Rhythmus, also im zweiteiligen Takte behandelten. Bei dieser Sachlage ist es ganz unerklärlich, daß das Organum so unheilvoll auf den gregorianischen Gesang eingewirkt und ihm den Taktrhythmus geraubt haben könne. Wer löst uns diesen frappanten Widerspruch? — Der Verf. wendet so manches, was bloß die Mensuralmusik betrifft, auf den gregor. Gesang an und gerät dadurch auf falsche Pfade. Die Berufung auf Hothby hat kein Gewicht, da man im 14. Jahrhundert vieles auf den Choral übertragen hatte, was aus der Mensuralmusik stammt. Diese hat sich aber erst nach und nach entwickelt, Cottonius (12. Jahrh.) erwähnt für den Discantus (Diaphonie, Organum) noch gar nichts von einer Mensur. Also ist es falsch, zu sagen, der Figuralgesang habe in dieser Beziehung seine Wurzel im Choralgesange, und es seien die älteren Choralgesänge in binärer und erst die späteren in ternärer Mensur komponiert worden, wie dies bei der Mensuralmusik wirklich der Fall war.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

führen . . . Man gewöhnte sich an rhythmenlosen Gesang, wie Berno klagt (wo?) . . . man beachtete nicht mehr die points und virga, noch die anderen Neumen. Das wurde Mode, und sie war stärker als die Mahnungen der Theoretiker. . . . Gegen Ende des 11. Jahrhunderts blieb vom Rhythmus nichts mehr übrig, jeder sang und komponierte, wie es ihm gut schien, ohne Wissenschaft und Regel . . . Der gregorianische Gesang wurde cantus planus und fiel in Mißkredit, seine Theorie war fast vergessen, seine Melodieen, entstellt und verstümmelt nach Belieben, dienten den Figuristen, welche die einzigen Kunstmusiker dieser Zeit waren, als Themata ihrer oft abgeschmackten Arbeiten. . . . Im Prinzip unterscheidet man den allein gesungenen Choral und den mit dem Discantus verbundenen; letzterer behandelte alle Noten gleich lang, ersterer ließ eine gewisse Varietät der Bewegungen und der vielen Ornamente und Figuren zu, bis man am Ende des 14. Jahrhunderts auch da im Choral alle Noten gleich sang . . . Mehr als alles ruinierte den Choral der cantus supra librum, der improvisierte Diskantus . . ."

Wenn man die Entwicklungsgeschichte des Chorals und die Autoren, welche über ihn geschrieben haben, kennt, fragt man sich verwundert, woher denn der Verf. alles dieses wissen mag. Guido, Berno und Aribo, selbst Johannes Cottonius sollen bitter geklagt haben, daß man den Taktrhythmus nicht mehr beobachte. Doch wenn man ihre Schriften zur Hand nimmt, so findet man gar nichts derartiges, dagegen betreffen ihre Klagen stets die falsche Wiedergabe des Melos, welche sich dieses von vielen Sängern infolge der so zweifelhaften Neumenschrift gefallen lassen mußte. Umdessenwillen haben sie ihre Traktate verfaßt, und einige reden vom Rhythmus nur gelegentlich, die Mehrzahl gar nicht (s. oben). Und deswegen setzen wir das goldene Zeitalter des gregorianischen Gesanges viel eher ins 11. und 12. Jahrhundert, wo durch die Neumen auf Linien das Melos gesichert und jedermann klar erkenntlich war und so in vielen Kirchen gleich gutgesungen werden konnte, als im früheren Jahrhundert, wo wegen der Schwierigkeit, die Neumen richtig zu entziffern, es nur einigen wenigen Klosterchören möglich war, diese Gleichförmigkeit aufrecht zu erhalten. Warum dann dies goldene Zeitalter in Jahrhunderte verlegen, von denen wir gar so wenig Bestimmtes wissen?

Daß das Organum auf den Vortrag des Chorals so übel eingewirkt habe, ist eine eitle Einbildung, und nichts als Phantasie ist es, zu behaupten, jeder Sänger habe das Organum betrieben, weil es nicht bloß suave, sondern auch leicht (facile) sei.

Nach den damaligen Anschauungen galt das Organum für schön. Hukbald sagt nichts von Leichtigkeit; eben weil es nicht so leicht war, mußte es langsam gesungen werden, es konnten nur tüchtige Sänger dazu benützt werden.[1]) Es wurde doch wohl nur bei größeren Feierlichkeiten außer aber auch in der Kirche verwendet, und es scheint, auch nur bei Hymnen, kurzen Antiphonen und Sequenzen, welche fast regelmäßig nur einen Ton über einer Silbe haben.

Es ist ein ganz ungerechtfertigter Schluß, daß gegen Ende des 11. Jahrhunderts gar nichts vom Rhythmus übrig geblieben und seine Theorie fast vergessen gewesen sei, weil die Theoretiker nichts mehr davon schreiben. Man beachtete gar wohl einen Rhythmus — freilich keinen Taktrhythmus —, und der Verf. muß im Angesichte so vieler Manuskripte, in welchen die Melodieen mit dreierlei Noten aufgezeichnet sind, selbst zugestehen, daß der unisone Choral mit „einer gewissen Varietät der Bewegungen u. s. w." gesungen wurde.

Sehr unschön und unwürdig ist (S. 105) der Vergleich der kirchlichen Sänger mit fahrenden jüdischen Bänkelsängern, und die Auslassung, daß die Figuralmusik vom 12. bis 17. Jahrhundert den Choral unter ihr Joch beugte und nach Belieben travestierte!

Es ist sehr zu bedauern, daß der Verf. in die Fußtapfen des Herausgebers der Paléographie musicale getreten ist und alles unter dem farbigen Lichte seiner vorgefaßten Idee betrachtet, diese Idee in alles hineinlegt, wo auch kein Gedanke an sie ist und für alles, was nicht mit dieser Idee übereinstimmt, Geringschätzung hat. Das widerstreitet der objektiven Geschichtsforschung ganz und gar. Ebenso wenig verträgt es sich damit, Fehler und Gebrechen, wie sie unter Menschen natürlich sind, oder örtliche Gebräuche zu verallgemeinern.

Ein ferneres Kapitel (VI.) trägt den Titel: „Les siècles de ruine" (12.—17. Jahrhundert). „Am Anfange des 12. Jahrhunderts war der Verfall der gregorianischen Musik noch nicht komplett, aber doch schon inkurabel. Es erhielten sich noch Spuren der alten Rhythmik, welche im 14. Jahrhundert auch verschwanden — der Ruin ist vollendet. Er vollzog sich aller-

[1]) Vgl. Gerb. Sc. III, 57.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dings nicht überall gleichzeitig, da einige konservative Kirchen die alten Traditionen beibehielten, während andere dieselben früher verließen und seit dem Ende des 13. Jahrhunderts vom gregorianischen Gesange nur mehr seine träge Materie (die Noten) beibehielten."

Von der Idee, daß dem gregorianischen Gesange der Taktrhythmus zustehe und darin seine Schönheit gründe, beherrscht, sieht der Verf. auch ferner nur totalen Verfall dieses Gesanges. Doch so arg steht die Sache nicht. Wir sehen in den verschiedenen Berichten der Autoren nur verschiedene provinzielle oder, wenn man will, nationale Vortragsmanieren des Chorals. Im allgemeinen aber ist von einer strengen Mensur des greg. Gesanges nicht die Rede; die Klöster haben die alte Tradition bewahrt, welche keinen Takt kennt. Die Neuerungen, welche nunmehr auftauchen, gehen von Säkularchören aus.

Hieronymus von Mähren, zwar Dominikanermöch, „trägt in seinem Traktate (c. 1236) nur vor, was er auf der Universität Paris erlernt hatte und gibt uns nähere Kenntnis, wie die französischen Sänger damals Choral vortrugen. Aber auch er gibt die nämliche Regel (etwas erweitert), welche schon Hukbald gegeben: „Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter equales habet unius scilicet temporis modernorum . . . exceptis quinque." Franko von Köln (12. oder 13. Jahrhundert) schreibt: „In musica plana non attenditur talis mensura (ut in discantu)."[1]) Von einer Art des Organum sagt er: „Partim mensurabilis, welches nur teilweise mensuriert ist," also in andern Teilen aber der Mensur (Takt) entbehrt. Ähnlich J. Garlandia, Johann de Muris, Adam von Fulda, Tunstede.

Walther Odington spricht sich nicht deutlich genug aus. Er behandelt allerdings die metrischen Füße, aber er scheint doch nur poetische Texte im Auge gehabt zu haben, wobei die Länge oder Kürze der Silben die Länge oder Kürze der Töne bestimmt und Gesänge mit prosaischem Texte, wo jede Silbe nur mit einem Tone belegt ist. Daß aber für prosaische Texte die Melodie ihren eigenen Rhythmus oder Metrum habe, das ist ein Irrtum des Verf. Odington sagt dies nur von cantus sine litera d. h. textlose Gesänge oder hier vielmehr die mehrnotigen Figuren und Tonformeln, welche über eine einzige Silbe zu stehen kommen. Darum führt er eine Menge solcher Figuren an, deren metrische Geltung durch die verschiedenen Noten angezeigt wird. In ähnlicher Weise verfährt auch Hothby. Marchettus von Padua kennt für den gregorianischen Gesang keinen bestimmten Rhythmus, ebensowenig andere Autoren des 14. und 15. Jahrhunderts. Hothby schreibt, daß die beim Mensuralgesang vorkommende Proprietät und Perfektion (d. h. daß die erste, oder letzte Note einer Figur lang sei), auch beim Choral angewendet werden könne, die meisten Noten einer Figur aber breves oder semibreves seien. Von modus, tempus und prolatio ist nicht die Rede, sondern diese gehören dem Mensuralgesange an.

Noch ein englischer Mönch wird erwähnt, Simon Tunstede (c. 1351), welcher sich über den Rhythmus des cantus planus dahin ausspricht, daß bei demselben alle Noten gleich sind, doch der Zierde wegen ein kleiner Teil einer Note, ein tempus (er gibt der Note drei tempora) entzogen und einer anderen zugeteilt werden kann u. s. w., daß schließlich auch die vorletzte Note zu verlängern sei. Nach diesen Regeln schreibt er, kann niemand cantus planus ohne viele Übung und ohne Kenntnis der Mensuralmusik vortragen.[1])

Wenn Hieronymus von Mähren und S. Tunstede eigentümliche rhythmische Regeln für den Choralgesang aufstellten, so kann ich der Ansicht des Verf. wieder nicht beistimmen, als hätten die Sänger der damaligen Zeit, welche vom ursprünglichen Taktrhythmus nichts wußten, gefühlt, daß der Choral eines bestimmten und variierten Rhythmus bedürfe. Ich lebe der Überzeugung, daß man von jeher auch die Gesänge mit prosaischem Texte mit einem Rhythmus gesungen habe, welcher dem Rhythmus des Textes entsprach, insofern jede Silbe nur einen oder zwei Töne hatte, daß aber auch größere Notengruppen, wie z. B. die Jubilen der Alleluja, nicht ohne irgend eine Betonung einiger Noten, welchen sich kürzere unterordneten, also doch irgendwie rhythmisch vorgetragen wurden. Was aber die zuletzt genannten Theoretiker fordern, ist eine Übertragung und Anwendung von Regeln auf

[1]) Coussemaker, Script. I, 90.

[1]) L. c. IV, 254. Der Verfasser wendet diese Manier (𝅗𝅥. 𝅘𝅥) in seinen Übertragungen (III. Band) sehr häufig an. Derlei Dinge, welche in der Mensuralmusik ihren Ursprung haben, als Nachklänge aus der alten Zeit hinzustellen, geht nicht an.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den Choralgesang, welche der Mensuralmusik entstammen.

Soviel die objektive geschichtliche Untersuchung ergibt, stellen sämtliche Theoretiker, von Hukbald angefangen bis Tunstede, so viele deren auch den Rhythmus besprechen, fast das gleiche Prinzip auf — „Solæ in membris ultimæ longæ“ (Hukbald) und „quia in plano cantu omnes notæ sive voces naturaliter æquales“ (Tunstede). Von einer bestimmten Mensur nach Art des Taktes sagen sie nichts; auch der Arsis und Thesis, auf welche der Verf. immer wieder zurückkommt, geschieht für den Rhythmus nirgends die geringste Erwähnung; wo diese Wörter gebraucht werden, haben sie immer den Begriff vom Auf- und Absteigen der Stimme (Guido, Tunstede).

Das VII. Kapitel trägt die Überschrift „Réaction et tentatives de restauration“. Die Mensuralmusik, welche sich seit dem 10. Jahrhundert aus den unscheinbaren Anfängen des Organum im 16. Jahrhundert durch Palestrina und andere Tonsetzer bis zum Gipfel entwickelt hatte, drängte den Choral weit zurück. Es wurde ihm schon im 13. Jahrhundert vielerorts nicht mehr die gehörige Beachtung geschenkt, und namentlich Frankreich zeigte sich allen Neuerungen zugänglich. Wenigstens aus diesem Lande existieren noch manche Berichte voll von Klagen; zweifelsohne gab es auch in andern Ländern manches zu beklagen. Worauf beziehen sich aber diese Klagen? Etwa darauf, daß man den Choral nicht im Taktrhythmus sang? Keineswegs, die Reaktion galt dem schlauderischen, unwürdigen Herabsingen der gregorianischen Melodieen und der zu großen Bevorzugung des mehrstimmigen Gesanges, welcher mit allerlei Künsteleien spielte, oft saftlos und trocken war und mehr zur Verherrlichung der Komponisten und Sänger als zur Erbauung diente, bis die großen Meister des 16. Jahrhunderts die Erbauung mit der Kunst zu verbinden verstanden. Für den Choral galt immer der Grundsatz des Johann von Muris: „Convenit cantus mensurabilis cum plano, quia uterque requirit vocum distinctarum equalium vel inaequalium conjunctionem convenientem; sed mensurabilis cantus aliquid addit super planum, sc. quod voces ejus distincte simul proferantur, et quod sub aliqua temporis mensura, quae non requiritur in cantu plano.“ [1])

[1]) Couss. Script. II, 385.

Als ersten Gelehrten, welcher für die Reaktion thätig war, führt der Verfasser den Freiburger Professor Glarean (1547) an, welcher in seinem Werke „Dodecachordon“ (lib. II. c. 39) beklagt, daß man unterschiedslos über kurze und lange Silben mehrere Noten setze. Er wünscht noch eine Melodie, wo die langen und kurzen Silben ausgezeichnet seien mit Tönen, deren Dauer den Silben entspräche. Der Verfasser hat hier außer acht gelassen, daß Glarean hier nicht vom Chorale spricht, sondern von weltlichen Gesängen, da er gerade vorher von Oden des Horaz redet, welche jemand vierstimmig komponiert hatte und worin keine eigentliche Melodie zu ersehen war; ebenso nimmt er überhaupt auf den „tenor“ einer mehrstimmigen Komposition Rücksicht. Tenor ist hier so viel als cantus firmus, welcher aber für den Choral keine Anwendung hat.

Choräle zu komponieren war um diese Zeit schon gar nicht mehr notwendig, und es ist bloß wieder eine Hyperbel, wenn es S. 204 heißt: „Jedermann wollte komponieren.“ Das Repertorium des liturgischen Gesanges war abgeschlossen, und wenn hie und da für ein örtliches Fest solche Gesänge geschaffen wurden, so waren dieselben nach Form und Inhalt von den alten in keinem Stücke verschieden. Allerdings gab es viele Komponisten, aber nicht für gregorianische Melodieen.

1673 hatte der Mauriner Dom Jumilhac ein großes Werk über den gregorianischen Gesang herausgegeben, welches eigentlich nur für die Mauriner Kongregation bestimmt war, aber auch außerhalb derselben bekannt und geachtet wurde. Er spezialisiert die liturgischen Gesänge bezüglich des Rhythmus in einer Weise, wie kein Autor vor ihm es gethan hatte. Er teilt, wie der Verfasser S. 195 anführt, dieselben ein 1) in Plain-chant-grégorien, welcher ganz gleiche Noten oder Töne hat und deswegen auch in dieser Gleichmäßigkeit vorgetragen wird. Dazu gehören die Antiphonen, die Responsorien, alle Gesänge der Messe mit Ausnahme des Credo und Gloria in festis simplicibus und die Prosa Veni sancte Spiritus; 2) in Chants psalmodiques, dazu gehören die Psalmen und Cantica, auch die beim Introitus vorkommenden, die Verse mit Ausnahme der Neumen und Kadenzen, welche nach 1) gesungen werden; die Episteln und Evangelien, die Präfation, das Pater noster, das einfache Gloria, das Te

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Deum, Kyrie, Sanctus und Agnus pro feriis, die Lektionen u. s. w. 3) Chants rhythmiques. Das Credo hat den Daktylus-, die Prosa Veni S. Spiritus den Trochäus-Rhythmus (mit Ausnahme des Et homo factus est im Credo, welches nach 1) zu singen ist); dann alle Hymnen nach dem Versmaß. Der Verfasser findet, daß der chant rhythmique oder psalmodique, wobei der Wort- und Satzaccent beobachtet wird, der alten Rhythmik ganz entgegen sei. Und das kommt wohl daher, daß er keinen Unterschied zwischen poetischem und prosaischem Texte macht. Es ist doch eine bare Unmöglichkeit, auch nur einen Vers eines Psalmes so egal zu rezitieren oder zu singen, daß sich gar kein Unterschied zwischen den Silben zeigt, es wird sich jederzeit der Wort- oder Satzaccent (ictus) bemerklich machen. Nur in diesem Sinne sind die Lehren der Theoretiker zu verstehen, wenn sie sagen, alle Silben und Töne mit Ausnahme der vorletzten und letzten sind gleich kurz oder gleich lang. Es soll dadurch nur ein ungehöriges und widerwärtiges Dehnen der Accentsilben und das dadurch erzeugte hüpfende Wesen vermieden werden.

Doch Jumilhac beschreibt uns in seiner Lehre die Art und Weise, wie man damals in Frankreich den Choral vortrug — jede Note gleich, auch in den Tongruppen und Figuren — canto martellato. Quantität und Accent der Silben und Töne verschwanden dabei ganz, es war ein ununterbrochenes Geleier auf und ab, Thesis und Arsis, welche Manier den Anfänger durch Taktschlagen einzuprägen war. Woher diese unschöne Manier ihren Ursprung hat, ist nicht recht ersichtlich; schon Elias Salomon, auch ein Franzose, lehrt etwas Ähnliches. Diese Vortragsweise wurde nach der Hand auch in Deutschland und Italien einheimisch. Doch der Verfasser spricht bloß von den bezüglichen Zuständen in Frankreich.

Ein hervorragender Choralkenner war L'abbé Le Beuf, welcher jedoch in seinem „Traité historique et pratique sur le chant eccles." (Paris 1741) vom Rhythmus sehr wenig vorbringt, vielmehr nur die Unterschiede von langen ▬, mittleren ■ und kurzen Noten angibt. Sein Zeitgenosse l'abbé Léonard Poisson lehrte das nämliche, die Anschauungen seiner Zeit. Bezüglich des Rhythmus bemerkt er, daß der Choral (plain-chant) den zweiteiligen Rhythmus habe, jede mittlere Note (■) habe ein Tempus; wenn nun eine kurze Note (♦) erscheint, welche bloß die Geltung einer halben Zeit hat, so wird die fehlende Hälfte des Zeitwertes der vorhergehenden Note zugeteilt, auf daß der Rhythmus, der mit der Hand zu schlagen ist, nicht unterbrochen werde. Das sei der deklamatorische Vortrag. Die Grundidee, sagt der Verfasser, bestehe darin, daß der Choral (mit Ausnahme der Hymnen und Prosen) wesentlich un récit, une declamation sei destinée à exprimer un texte et à le faire sentir plus profundement que la simple lecture ou le simple récit. Eine klare, schöne und unbestreitbare Idee, ruft der Verfasser aus, seit man als Grundprinzip angenommen hat, daß der Text den Gesang regle, daß die Melodie den Text zum Ausdruck bringe! Diese Idee hat etwas so Bestechendes, daß sie vom 18. Jahrhundert acceptiert wurde. „Sie ist zwar schön, aber früheren Jahrhunderten unbekannt, da sie einen plain-chant voraussetzt, welchen sie nicht kannten und übten gemäß einer unvordenklichen Tradition, und als sie in allen ihren Büchern, Manuskripten und Drucken lasen. Die Melodie hat einen andern Charakter als das Recitativ: bei letzterem hat der Text die Vorhand und sind dabei keine oder nur wenige Ornamente möglich; die Melodie hingegen vertritt das Gesetz und unterwirft sich den Text nach ihrem eigenen Rhythmus, außer in den Hymnen, wo beide zusammentreten."

Ist denn die Idee, daß die Melodie den Text zum Ausdruck bringe, also daß die Melodie sich nach dem Text zu richten habe, gar so neu? Die Melodie ist die Interpretation des Stimmungsinhaltes des Textes, das war und ist die Anschauung der alten und neuen Zeit. Schon Aurelian im 9. Jahrhundert (s. oben) forderte, daß die Melodie mit dem Texte übereinstimme, die Töne zu den Worten passen, nicht umgekehrt die Worte sich nach den Tönen richten. Kein ordentlicher Komponist hat je ein so unkünstlerisches Verfahren beobachtet, eine dem Charakter des Textes einigermaßen angemessene Melodie mit selbständigen Accenten gebildet und dann erst die Silben nach gut Glück darunter gesetzt. Die einzelnen Worte des Textes haben oft genug ihre Bedeutung, und ohne Beachtung derselben bei der Komposition kann keine genügende und befriedigende Melodie zu stande kommen.

Diese neue Idee, meint der Verfasser, früheren Jahrhunderten unbekannt, setze einen plain-chant voraus, welchen sie nicht kannten und nicht übten gemäß einer unvordenklichen Tradition und in allen ihren Büchern, Manu-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

skripten und Drucken lasen. Nun kann der Verfasser auch nur ein einziges Buch oder Manuskript benennen, in welchem bei der Melodie der Taktrhythmus kenntlich gemacht ist?

Doch damit ist etwas ganz anderes gemeint. Zu unserer großen Überraschung lesen wir weiter, die gregorianischen Melodieen zu verkürzen, d. h. zu verstümmeln sei das Bestreben aller Jahrhunderte seit dem 12. Jahrhundert gewesen und es sei nur zu gut gelungen (!!). „Die Idee, aus dem plain-chant einen einfachen récit mésuré et animé zu machen, war historisch unhaltbar und konnte nicht anders realisiert werden, als daß man die Melodieen opferte und an ihre Stelle einen ganz neuen, vom primitiven ganz verschiedenen Gesang setzte. Dafür hat man nun keinen gregorianischen Gesang mehr, sondern einen andern, römischen, Le Beuf'schen u. s. w. Gesang, einen sehr schlechten, ganz unvernünftigen (irrationnel) u. s. w." (Seite 222.) Warum nicht gar! Es ist nicht notwendig, hierüber mehr zu sagen.

Am Schlusse dieses Kapitels fügt der Verfasser noch bei: „Es bleibt noch übrig, die wahren gregorianischen Melodieen aufzufinden. Die Zukunft wird lehren, ob dies gelingen werde." Befremdet frägt man sich: Haben denn französische Gelehrte nicht schon die wahren gregorianischen Melodieen aufgefunden, welche in den Neumenbüchern verzeichnet sein sollen? Das hat man schon vor längerer Zeit verkündet und die Paléographie musicale hat öfter als einmal proklamiert, daß man die Neumenschrift vollkommen lesen kann — und jetzt werden wir wieder auf die Zukunft vertröstet!!

Was die Abkürzung der Melodieen betrifft, so hat man damit nicht erst im 12. oder 13. Jahrhundert damit begonnen, sondern schon im goldenen Zeitalter des gregorianischen Gesanges, und zwar auch zu St. Gallen „dem treuesten Wächter" der alten Traditionen, indem der Neumencodex Nro. 339 (s. Paléographie mus. t. I.) gegenüber dem Codex Nro. 359 (Lambillote) erhebliche Abkürzungen aufweist. Beide sollen dem 10. Jahrhundert entstammen.

III.

Bis hieher wurden bloß die Autoren, die Theoretiker ins Auge gefaßt; nunmehr (Kapitel VIII.) wendet sich der Verfasser zu den Manuskripten (S. 223), welche ihm als Zeugen des von Jahrhundert zu Jahrhundert wachsenden Verfalles des gregorianischen Gesanges bis zu seinem Untergange dienen und seine Idee bestätigen sollen. Der höchsten Vollkommenheit erfreute sich dieser Gesang nach seiner Ansicht, wenigstens in rhythmischer Beziehung, im 9. und 10. Jahrhundert, von da an ging es abwärts. Die um 900 von Rom her nach dem Frankenlande gebrachte Neumennotation sei die autoritativste und vollkommenste und durch Romanus zu St. Gallen mittelst Beifügung von Buchstaben und Zeichen noch vervollkommnet worden. Diese Zeichen und Buchstaben bezogen sich teils auf die tonische, teils auf die rhythmische Geltung der Neumen. Freilich zeigten die Neumen einen Mangel, indem sie die richtige Intonation, die Intervalle unbestimmt ließen, aber in St. Gallen ersetzte die Tradition alles und bildete den stärksten Widerstand gegen alle Neuerungen. Erst aus dem 16. Jahrhundert finden sich notierte Bücher in der Bibliothek von St. Gallen und bis Ende des 18. Jahrhunderts zeigen die Noten noch neumatische Formen.[1]) Vom 9.—18. Jahrhundert war St. Gallen von der göttlichen Vorsehung zum treuen Wächter der alten Traditionen[2]) ersehen. Doch konnte es, gibt der Verfasser zu, sowie auch Reichenau sich der Neuerungen, welche von Frankreich kamen und von Deutschland bereitwillig angenommen wurden, nicht ganz entziehen, daher der Alarmruf Berno's. In der Neumenschrift verlieren sich allmählich die Varietäten des nämlichen Zeichens, die Ornamente, außer Plica, Pressus und Quilisma, ebenso verschwinden Kürzen und Längen; im 15. Jahrhundert sind die Neumen ganz uniform geworden, war ja auch der Gesang ganz uniform, d. h. ohne Rhythmus u. s. w. (S. 223.)

Dieser Darstellung müssen wir einige Fragen anreihen: Führten die Bemühungen eines Hukbald und Guido (10. und 11. Jahrhundert), statt der unbestimmten Neumenschrift eine bestimmte und unzweideutige Tonschrift zuwege zu bringen, wirklich eine Verschlechterung des

[1]) Diese neumatischen Formen sind die sogenannte Hufnagel- und Fliegenfuß-Notenschrift, welche besonders in Deutschland viele Jahrhunderte in Schrift und Druck gebräuchlich war.

[2]) Wenn St. Gallen ein so treuer Wächter der alten Traditionen bis ins 18. Jahrhundert war, so sollte man meinen, daselbst in den vor dem 18. Jahrhundert angefertigten Manuskripten den echten gregorianischen Choral zu finden. Wie kommt es, daß man jetzt erst noch Forschungen darnach anstellen muß?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Chorals herbei? Wäre die sogenannte Guidonische Tonschrift nicht im stande gewesen, auch den Taktrhythmus kenntlich zu machen, wenn überhaupt ein solcher existiert hätte? Oder hat das Organum des Hukbald und Guido damals schon den Taktrhythmus zerstört? Neumenschriften mit sogenannten Romanusbuchstaben sind äußerst wenige auf uns gekommen, besonders bekannt sind: zu St. Gallen Codex Nro. 359 und zu Einsiedeln Codex Nro. 121. In der Paléographie werden Spezimina aus dem 9. und 10. Jahrhundert vorgeführt, welche dieser Buchstaben auch entbehren; die meisten Neumenschriften der Bibliothek von St. Gallen entbehren derselben. Auch die Neumenzeichen aus verschiedenen Jahrhunderten und nicht bloß daselbst, sondern auch in Manuskripten anderer Klöster und Kirchen sind nicht wesentlich verschieden. Aber nirgends tritt etwas hervor, das einen Taktrhythmus anzeigte. St. Gallen soll der Wächter der alten Traditionen vom 9.—18. Jahrhundert geblieben sein und doch einigen Neuerungen sich nicht haben verschließen können? Worin bestanden diese Neuerungen? Und hat man daselbst bis ins 18. Jahrhundert den Choral im Takt gesungen? Ist es richtig, daß man dort bis zum 16. Jahrhundert nur nach Neumen gesungen habe, nachdem schon einige Jahrhunderte vorher Neumen auf Linien oder Quadratnoten angewendet wurden und viele Jahrhunderte hindurch, besonders in Deutschland, die von Dr. W. A. Ambros „Hufnagel-Notenschrift" benannte Tonbezeichnung gang und gäbe war? Kann man dann vom jetzigen Bestand der Bibliothek von St. Gallen einen gültigen Rückschluß auf diese frühern Jahrhunderte machen? Auf alles das müßte man bestimmte Antwort geben können, sollten die ältesten Manuskripte als Beweise für den Taktrhythmus beigezogen werden können.

So viele Gelehrte haben sich schon mit der Entzifferung der Neumen eingehend beschäftigt, aber keiner hat darin einen Taktrhythmus entdeckt.

Das letzte (IX.) Kapitel des I. Teiles bespricht „La musique grégorienne et les autres Musiques sacrées." Auch hier heißt es wieder: Das in den ersten sechs Jahrhunderten in der römischen Welt herrschende Musiksystem habe auch auf Gregor und sein Werk Einfluß geäußert und zwar vom 6. bis 11. Jahrhundert und bis Aribo. „Die gregorianische Musik hatte viele Ähnlichkeit oder Verwandtschaft mit der griechisch-römischen Musik, war wesentlich gleich, ließ sich von letzterer durchdringen, identificierte sich mit ihr in so vielen Punkten, trotz ihrer eigentümlichen Konstitution." Warum doch so viele Umschweife, um nicht direkt sagen zu müssen, die gregorianische Musik sei aus dem griechisch-römischen System hervorgegangen! Und warum soll dieser Einfluß bis Aribo gedauert haben? Hat man etwa später ein anderes System des Chorals aufgestellt? Doch über derlei Dinge ist schon im I. Bande (K. M. Jahrbuch 1899) gesprochen worden. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß manche Gesänge, z. B. Introitus, Graduale, Alleluja von der griechischen Kirche in die lateinische Kirche übergingen.

„Es ist gewiß (S. 241), daß bis zum 12. Jahrhundert beide Kirchen nur ein musikalisches System hatten und die nämlichen Melodieen von beiden gesungen werden konnten. Die griechische Kirche aber hatte keinen Ambrosius und Gregor, um die Gesangsregeln zu fixieren und zu ordnen. Die Tradition erhielt dies allein; später hatte die türkische Musik großen Einfluß sowohl auf die griechische, als auch die armenische Musik, während die Russen und Kopten sich frei hielten." Hier muß die Frage gestattet sein: In welchen Dokumenten haben Ambrosius und Gregor ihre Gesangsregeln niedergelegt? Ferner hätte der Verfasser gut gethan, wenn er uns auch über die türkische Musik und über ihren Einfluß auf den christlichen Kirchengesang mehreres mitgeteilt hätte. Bestand dieser Einfluß etwa bloß in dem freien oder oratorischen Rhythmus? Nur die Russen und Kopten wären diesem Einflusse nicht unterlegen?[1]) Die russischen liturgischen Gesänge kenne ich nicht, die koptischen Gesänge wurden erst von P. J. Blin in Taktabteilung geschrieben und weisen sonst noch auf europäische Einflüsse hin.

Mit Übergehung einiger schiefen Anschauungen wende ich mich zu Seite 246. Daselbst

[1]) Der strenge Taktrhythmus scheint mit dem Charakter der Orientalen nicht sehr zu harmonieren, wenn wir Tänze, Lieder u. s. w. ausnehmen. Als vor mehreren Jahren der syrische Erzbischof Rimani in Deutschland war, hat er bei der Feier der heiligen Messe an mehreren Orten auch gesungen. Von einem Taktrhythmus war aber hiebei nichts, gar nichts zu bemerken. Die Armenier und Syrier standen ebensolange unter türkischer Herrschaft, wie die Kopten. Wie und warum sollten gerade die letzteren eine Ausnahme gemacht und den „ursprünglichen" Taktrhythmus beibehalten haben?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

schreibt der Verfasser: „Die hebräische Liturgie, wie die der andern orientalischen Kirchen und auch der unsrigen, benützt vier Gattungen von Gesängen: 1) metrische, mit poetischem Texte, und deren Rhythmus einhaltend. Dieser Rhythmus wurde nur von den Griechen aufs strengste beobachtet, in andern Gesängen sind oft Melismen eingefügt, welche mit dem Rhythmus sich nicht vertragen; 2) rhythmische, komponiert über Texte, welche keine Poesie sind oder wenigstens an ein Metrum sich nicht halten, mit freiem Rhythmus. Diese Gesänge sind in den Liturgien zahlreich und bilden den Hauptbestand der heiligen Gesänge; 3) melodische Recitationen, welche zum Teil rhythmisch, zum Teil ad libitum des Sängers vorgetragen werden; 4) Lesungen, welche keinen Rhythmus haben und syllabischer Gesang sind; der Text regelt die Bewegung der Stimme, selbst wenn Melismen eingemischt sind. Woher diese Gleichheit in diesen drei Liturgien? Wir dürfen uns nur erinnern, daß die hebräische Liturgie die Wiege der beiden andern ist. So finden wir in unserer Liturgie 1) metrische Gesänge — Hymnen und Sequenzen; 2) rhythmische, dazu gehören Antiphonen und Responsorien, kurz, was das römische Graduale und Antiphonarium enthält; 3) gemischte Gesänge, welche zum Teil Rhythmus haben, zum Teil nicht; dazu gehören die Psalmen und Cantica, deren Initia, mediatio und Finalklausel in den Manuskripten rhythmisch dargestellt sind; dann Te Deum, Exultet, die Präfationen u. s. w.; 4) Gesänge ohne Rhythmus, Lesungen mit kleinen Biegungen der Stimme, wie die Episteln, Evangelien u. s. w."

Nach dieser Darstellung ist es ganz unerklärlich, daß der Verfasser dem römischen Gesange sub Nro. 2. den freien Rhythmus abspricht, während er dem hebräischen denselben zuspricht und die beiderseitigen Verhältnisse die gleichen sind. Der Hauptfehler liegt wohl darin, daß er sich durch das „quasi metricis pedibus" der Alten (s. oben) irreführen ließ und den Rhythmus gleich dem Metrum annahm, also eine gleichförmig in daktylischen oder jambischen Füßen fortschreitende Tonreihe (Takt), aber dabei nicht wie die Alten von einer Primärzeit ausging, sondern nach moderner Art eine große Note in kleinere Teile auflöste, und um etwas Erkleckliches zu erreichen, oft viele kleinere Noten in einen Takt einschachteln mußte, was den Alten völlig unbekannt war. Worin unterscheiden sich denn im Auge des Verfassers die metrischen Gesänge von den rhythmischen? In gar nichts, denn bei den ersteren gibt der Text das Metrum (Takt) an, bei letzteren gibt der Komponist zuerst der Melodie ein Metrum (Takt) und setzt dann beliebig die Textsilben darunter.

IV.

Der zweite Teil der dritten Étude ist der Restauration des gregorianischen Rhythmus gewidmet. (S. 249). „Die gregorianischen Melodieen hatten einen vollkommenen bestimmten und absoluten musikalischen Rhythmus. Zeugnisse dafür gibt es genug, aber einzelnes ist nicht bestimmt genug ausgedrückt, weshalb man auf dem Wege der Konsequenz, der Analogie und der musikalischen Konvenienz weiterschreiten muß. Im ersten Teile ist die historische Frage gelöst, in diesem zweiten Teile kömmt die praktische Frage zur Lösung. Drei Punkte sind zur Wiederherstellung des ursprünglichen Rhythmus ins Auge zu fassen: a) die kirchliche Rhythmik, b) die rhythmische Notation, c) die Übertragung der alten Manuskripte." Das I. Kapitel spricht sich über den Rhythmus der kirchlichen Musik aus. Es kommen da wieder die früheren Anschauungen des Verf. zum Vortrag. Doch dagegen muß Einspruch erhoben werden, daß „Hukbald und Guido, sowie die ältesten Lehrer mit bestimmtesten Worten gelehrt hätten, daß die kirchlichen Melodieen von Füßen zusammengesetzt seien, und der Rhythmus geschlagen werden müsse, wie sonst das Metrum der Verse durch Thesis und Arsis". Als wesentliche Teile des Rhythmus werden angeführt: Ordnung und Regelmäßigkeit der Bewegungen, dann Verschiedenheit und Proportion in der Dauer. Auch die Accentuierung ist ein Element des Rhythmus. Allerdings sind dies Erfordernisse für den Rhythmus der modernen Musik, aber alle derselben dürfen und können wir nicht auf den Choral übertragen, ohne ihn zu modernisieren und sein eigentümliches Leben zu rauben. Der Verf. läßt sich viel zu viel von der modernen Musik beeinflußen. Das tritt wieder recht zu Tage, wenn es S. 259 heißt: „Der metrische Fuß hat nur lange und kurze Silben, welche nicht in Teile aufgelöst werden können; der musikalische Fuß hingegen kann seine Längen auflösen, weil sie aus mehreren Primärzeiten zusammengesetzt sind." In welchem alten Theoretiker kömmt doch eine solche Lehre vor? (s. oben.)

Auch die jetzt neu erschienenen liturgischen Gesänge der Armenier und Kopten können

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

nicht wohl als sichere Beweise gelten, da diese Völker überaus traurige Schicksale zu erfahren hatten, erst in neuerer Zeit wieder zur katholischen Kirche gesammelt und ihre liturgischen Gesänge, die vorher niemals aufgeschrieben waren, von Missionären, welche auch nur in der neueren europäischen Musik heimisch waren, aufgezeichnet wurden; $^2/_4$ und $^6/_8$ Takt gehören nicht der alten Zeit an. Was die Gesänge der Griechen anbelangt, so weisen ihre Notenbücher nichts auf, was einen Takt anzeigte.

Von den Lateinern schreibt der Verf., daß sie den Ausgang für die Rhythmik vom pes genommen haben. Der Name stammt von Hukbald und Guido. Aber wenn diese das Wort nur vergleichungsweise gebraucht haben und spätere Theoretiker dies nicht mehr erwähnen, so kann man füglich vom pes nicht als von einem Ausgangspunkte reden. Die Zerteilung einer größeren Note in mehrere kleinere als des Ausgangspunktes gehört erst der Mensuralzeit an. Auch hier begegnen wir wieder der falschen Auffassung der Lehren Guido's und der irrigen Übertragung dessen, was er über die metrischen Gesänge anführt (metricos cantus dico) auf die prosaischen; ebenso der ganz übertriebenen Auslegung des plaudere pedibus, als forderten diese Tonlehrer, daß mit Arsis und Thesis, ganz wie bei den metrischen Gesängen, der Takt avec une égalité rigoureuse von Anfang bis Ende geschlagen werden müsse, d. h. also mit der strengsten metronomischen Gleichheit. Es gibt allerdings heutzutage noch viele Dirigenten, welche gleich Automaten den Takt ganz gleichmäßig auf und ab durch ein ganzes Stück hindurch schlagen, und ihre Sänger folgen ihnen gerade so als Automaten, als klingende Maschinen. Was aber da herauskommt? Das Ideal eines guten Gesangsvortrags ist es sicherlich nicht, der Stimmungsinhalt des Textes kann nicht zum Ausdruck kommen. Und das ist ein zweiter großer Fehler des Verfassers, daß er den Text fast nur als ein wenig bedeutungsvolles Anhängsel betrachtet (s. oben).

S. 200 wird Hothby wieder vorgeführt, welcher detaillierte Angaben über die Neumen macht. Doch kann sein Zeugnis kein genügendes sein, weil er dem 15. Jahrhundert angehört und seine Lehre nicht von der Mensuraltheorie unbeeinflußt ist. Walther Odington aber schreibt: „Cantus cum littera sibi optet longas et breves, cantus sine littera (ohne Text) his signis (*I*. A. B, C. . . .) longas et breves non exprimunt, ideo necessaria est adinventio talium figurarum que hoc faciunt et hoc note vocantur, quia per ipsas nobis cantus innotescit.[1]) Hier sagt Odington gewiß deutlich genug, daß die Töne nach der Länge und Kürze der Textsilben sich richten und die aufgestellten Notenfiguren oder Neumen für Musikstücke ohne Text gehören, da durch den Gebrauch der Buchstaben (als Tonbezeichnung) keine Länge oder Kürze eines Tones angezeigt ist. Der Verf. hat diese Stelle ganz unrichtig übersetzt und aufgefaßt (s. unten).

Was der Verf. noch anführt von Zwei- und Dreiteilung des Strophicus (lang) und von Perfektion und Imperfektion, das gehört gar nicht hieher, von einer solchen Teilung oder Geltung spricht Odington nur in seiner Abhandlung von der Mensuralmusik.

Daran kann man einen ganz vollgültigen Beweis gegen die Thesis des Verf., als habe man anfänglich den Choral im Taktrhythmus komponiert und gesungen, anfügen. Nämlich, da die Neumen zu unbestimmt waren, suchte man schon im 9. Jahrhundert nach einer bestimmten Notenschrift. Hukbald setzte die Textsilben zwischen Linien, welchen er seine besonderen Zeichen vorsetzte; mit diesen Zeichen schrieb er (und auch andere nach ihm) Melodieen auch ohne Linien.[2]) Odo verzeichnete die Melodieen des ganzen Antiphonars mit Buchstaben statt der unbestimmten Neumen. Guido bringt in seinen Werken Melodieen, bloß mit Buchstaben geschrieben, und es existieren noch einige Manuskripte, welche über dem Texte die Neumen und über diesen noch die Buchstabennotierung aufweisen. Aber nirgends, weder

[1]) Coussemaker l. c. I, 213.

[2]) In der Musica Hucbaldi (Gerb. Script. I, 118) ist davon die Rede, daß die Neumen, obwohl sie die Töne und Intervalle nicht kenntlich machen, doch einigen Nutzen schaffen, „quippe cum et tarditatem cantilenæ, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarundam literarum (Epiphanus, Plica) quorum nihil omnino hæ artificiales notæ (Buchstabennotierung) valent ostendere, admodum consentur proficuæ." Wer kann wohl darin eine Anspielung auf den Taktrhythmus entdecken? Tarditas deutet allerdings auf längere Töne, aber damit ist noch gar keine Andeutung für Takte gegeben. Also zu Hukbald's Zeiten hat man schon über die Neumen Buchstaben zur Verdeutlichung der Melodie gesetzt.

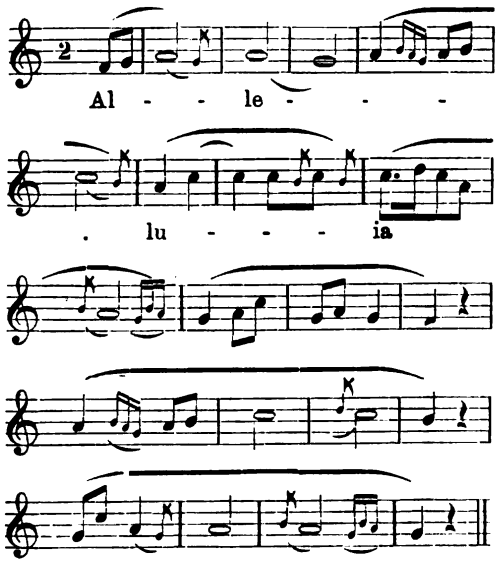
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

bei der bloßen Neumierung, noch der Hukbaldischen, oder Odonischen und Guidonischen Notierungsweise zeigt sich ein Anhaltspunkt, der es ermöglichte, an eine Takteinteilung zu denken. Mögen auch die sog. Romansbuchstaben c, t, m auf eine gewisse Länge oder Kürze eines Tones hindeuten, so kann dies für den frei rhythmischen Gesang gerade so gut gemeint sein, zumal Notker doch sonst gewiß gesagt hätte, der mit m bezeichnete Ton sei halb so lang zu halten als der mit t bezeichnete. Diese Buchstaben kommen in beiden bekannten ältesten Neumenmanuskripten verhältnismäßig bei weitem nicht so häufig vor, daß man daraus auf ein Einordnung der Töne in Takte schließen könnte. Vielmehr scheint es, daß ihre Bedeutung nicht so groß war und sie mit einer Takteinteilung gar nichts zu thun hatten, da sie so schnell wieder verschwanden.

Noch weist der Verf. in diesem Kapitel dahin, daß die Melodieen nach der Lehre eines Hukbald, Guido u. a. einen Charakter besitzen müssen, der dem Gegenstande, wofür der Gesang bestimmt ist, entspreche. Das Mittel hiezu findet er besonders im Taktrhythmus; dadurch, meint er, erwachse dem Gesange erst seine volle Schönheit, Anmut und charaktervolles Wesen. Es ist nicht zu verwundern, wenn er sich von dem seelenlosen Vortrag des Chorals, eine Note gleich der andern, abgestoßen fühlt; aber darin geht er zu weit, daß er aufs andere Extrem überspringt und den Taktrhythmus fordert. Kommen denn nicht beim freien rhythmischen Gesange lange und kurze Töne und die verschiedenen Figuren zum schönen Ausdruck, und weit besser und dem Charakter und der Stimmung entsprechender, als wenn dieselben, wie die Übertragungen des Verf. zeigen, durch den Takt teils eine Verzögerung, teils eine Überhastung erfahren?

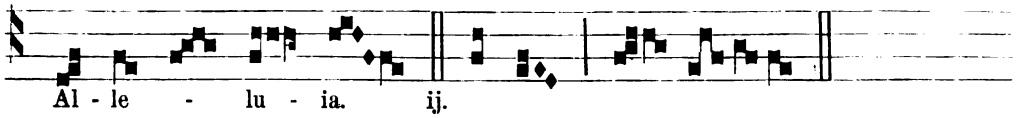
Man mag vielleicht einwenden, daß, wie die moderne Musik zeigt, alle Stimmungen und Charaktere im Taktrhythmus ausgedrückt werden können. Das ist richtig, aber man beachte auch, daß solche Melodieen schon von Anfang an diesem Rhythmus entsprechend gebildet sind, während die Choräle in einem davon verschiedenen Stile komponiert sind, welcher den Takt nicht verträgt.

Das Alleluja ist sicherlich ein Freudengesang, welcher mit jugendlicher Frische dahin schreiten soll. Was macht aber der Verfasser daraus?



(Bd. III, S. 192.)

Dieses Alleluja vom I. Adventsonntag lautet nach dem Graduale von Dom Pothier also:



Jedermann wird alsogleich den ungeheuren Unterschied fühlen; letzteres Alleluja fließt freudig dahin, ersteres stockt oft und erscheint vielmehr als eine aus einem mehrstimmigen Gesange herausgerissene Stimme, die für sich selbst nichts ist.

S. 301 spricht sich der Verf. eingehender über den freien Rhythmus aus, nämlich in der Melodie. „Da, schreibt er, ist es nicht mehr ein Poet, welcher singt, sondern ein Redner, welcher spricht und frei vom Herzen seine Gedanken vorliegt, doch immer klar und korrekt. Eine Form ist natürlich weder in den Füßen noch in den Rhythmen notwendig; ebensowenig eine bestimmte Ausdehnung der Abschnitte und Sätze — in der Konstruktion hängt alles von der melodischen Inspiration ab. Der Gedanke ist ganz frei, und man hat nur das zu beachten, daß die Neumen so gestellt und verbunden werden, daß sie den Gesetzen des Rhythmus entsprechen und der Sinn Klarheit erhält." Es ist sonderbar, daß der Verf. den Widerspruch, der hierin liegt, nicht beachten will: freier Rhythmus, freie Bewegung und doch wieder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ein bindendes Gesetz, die Taktfessel! Der Redner darf frei sprechen, den oratorischen Rhythmus einhalten und soll doch zugleich ein bestimmtes Metrum — das ist der Takt! — beobachten.

Gehen wir zum IV. Kapitel über, welches die Aufschrift trägt: La notation neumatique: elle est rythmique." „Nachdem der gregorianische Gesang schon seit so langer Zeit verfallen ist, kann man den ursprünglichen Rhythmus nur mehr aus den ältesten neumierten Handschriften eruieren. Der Rhythmus ist das Wichtigste, das Melos ist nur eine tote Masse, welche erst durch den Rhythmus Leben und Form gewinnt." — Theoretisch lassen sich Melos und Rhythmus trennen, niemals aber praktisch, im letzteren Falle stehen sich beide an Bedeutung gleich, ja das Melos beansprucht sogar das Übergewicht in gewisser Beziehung. Jede Melodie wird schon mit ihrem eigentümlichen Rhythmus geboren; in der Praxis gibt es kein Melos, d. h. eine bloße Cumulation von vielen Tönen, denen man erst hinterher einen Rhythmus aufprägt, um sie zu einer vernünftigen Melodie umzubilden; solches mag höchstens eine Schulübung sein. Dem Rhythmus soll überall das gebührende Recht eingeräumt werden; es darf aber nicht übertrieben werden.

Der gregorianische Gesang ist rhythmisch, d. h. er beobachtet lange und kurze Silben und Töne. Das ist ganz richtig, aber es muß nicht der Taktrhythmus sein, von diesem sagen die Theoretiker nichts außer für den Gesang über poetische Texte und über solche, welche zwar Versform haben, wobei aber nicht die Qualität der Silben, sondern bloß ihre Zahl berücksichtigt wird.

Die Neumenschrift zeigt, wie die Erklärer annehmen, durch die Gestaltung ihrer Figuren, lange und kurze Töne an. „Die Neumen, d. h. die Tonzeichen, schließen alle wesentlichen Elemente des Rhythmus in sich: toni liquescentes, einzelnstehende Töne, lange und kurze Ornamente, Teilung in Phrasen und Abschnitte. Diese Notation ist so klar, daß zu ihrer Kenntnisnahme ein einziger Unterricht des Lehrers genügt." (S. 309). Doch ist die Sache, in der Ausführung keineswegs so klar, wie der Verf. sagt. Die Neumenzeichen deuten, nach besagter Annahme, zwar lange und kurze Töne an, doch ein gebundener, ein Taktrhythmus tritt damit noch nicht ans Licht. Welch große Mühe mußte der Verf. darauf wenden, diese Gesänge in Takte zu bringen, welche Schwierigkeiten werden sich ihm oft entgegengestellt haben, um zu seinem Ziele zu gelangen! Und nun denke man sich die Lage der alten Sänger, welchen zu der großen Schwierigkeit, den Tonstoff der Melodieen im Gedächtnis zu behalten, eine neue, noch größere Schwierigkeit zugewachsen wäre, noch dazu die manchmal sehr komplizierte Takteinteilung, wie solche der Verf. vorführt, sich zu merken. So wenig die Neumen fähig sind, uns über bestimmte Töne und Intervalle zu vergewissern, ebensowenig sind sie fähig, eine Einteilung der Töne in Takte anzuzeigen.

Im V. Kapitel werden die Neumenzeichen näher erklärt, welche vielmehr rhythmischer als tonischer Natur sein sollen. Zweck dieser Notation ist auch den Augen ein Bild der rhythmischen Bewegung der Melodieen zu bieten. Hier beruft sich der Verfasser auf W. Odington und zwar auf die oben von mir zitierte Stelle: „Cantus cum littera. . .", er interpretiert sie jedoch ganz irrig also: „Es ist wahr, daß die an einen metrischen Text gebundene Melodie sich diesem Text anpaßt und darin lange und kurze Töne findet. Aber bei den Gesängen, welche über einen nicht metrischen Text komponiert sind, können die untergesetzten Buchstaben (oder Silben?) die Dauer von Länge und Kürze nicht anzeigen."

Ganz befremdet frägt man sich: Warum doch sollen die Silben eines prosaischen Textes nicht ebenso gut ein rhythmischer Regulator für die Töne sein können, wie die eines poetischen Textes? Die genannte Stelle aber besagt, wie schon oben erwähnt: „Bei einer Melodie (eines cantus planus) mit Text, cum littera, richtet sich die Länge und Kürze der Töne nach der Länge und Kürze der ihnen unterliegenden Textsilben; bei den Melodieen ohne Text, sine littera, sind eigene Zeichen, Noten notwendig, welche die Länge und Kürze der Töne kenntlich machen! Ein schwer wiegendes Zeugnis gegen den Taktrhythmus bei prosaischen Gesängen!

Die Neumenschrift mitsamt den doch unregelmäßigen Romansbuchstaben in den ältesten Manuskripten von St. Gallen ist absolut ungenügend, den tonischen Inhalt einer Melodie sicher zu stellen, da sie zwar Auf- und Abwärtsbewegung anzeigen, aber nicht, wie groß der jedesmalige Schritt sein soll. Deshalb hält der Verfasser es für besser, die Neumen nach dem Rhythmus zu untersuchen, welcher der Hauptpunkt bei jedem Notationssystem sei. (S. 321.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Es gibt drei Grundneumen: den Punkt, die liegende und stehende Virga. Dann sechs rhythmische Neumen, welche aus den Grundneumen gebildet sind und hinreichen, die einfachen rhythmischen Verhältnisse anzuzeigen: Podatus, Clinis, Scandicus, Salicus, Torculus, Porrectus. Hiezu kommen noch Zierneumen, neumes d'ornament, z. B. Distropha, Tristropha, Epiphonus, Cephalicus u. s. w., welche Triller, Portament u. s. w. anzeigen; diese können sich mit allen übrigen einfachen und zusammengesetzten Neumen verbinden. Die einfachen Neumen können sich wieder vielfach verbinden und mannigfache Neumenbilder oder Figuren darstellen, welche in spätern Werken ihre eigenen Namen haben.

Im VI. Kapitel geht der Verfasser daran, die rhythmische Geltung der Neumen, „welche schon seit Jahrhunderten verloren war", mittelst der Angaben der alten Meister und verschiedener Versuche zu eruieren. Da die alten Lehrmeister nicht über alles sich aussprechen, sondern mündlicher Belehrung vorbehielten, so bleibt vieles der persönlichen Findigkeit überlassen. Er will nun nicht behaupten, daß seine Interpretation die wahre sei, er könne sich auch täuschen; aber daraus folgt noch nicht, daß die gregorianischen Melodieen gar keinen Rhythmus gehabt haben, sondern man muß dann weiter forschen. (Aber das behaupten wir auch nicht, daß der Choral gar keinen Rhythmus habe.)

Vor allem ist zu unterscheiden zwischen den Neumen in ihrer Grundform und zwischen den Modifikationen, welche sie eingehen zur deutlicheren Bezeichnung ihrer rhythmischen Geltung. Der Punkt bezeichnet einen kurzen, die liegende Virga einen langen Ton. Weiter belehrt uns der Verfasser: „Die rhythmischen Neumen gruppieren die Töne stets zu zweien oder dreien; denn 2 und 3 sind die Wurzel jeder andern Zahl, und Hothby nennt den binarius und ternarius die Basis aller Proportionen der Dauer. Der binarius hat Arsis und Thesis gleich (1 : 1, 2 : 2), beim ternarius gilt die Thesis das Doppelte der Arsis (2 : 1, 4 : 2). Dies bezeugt auch Guido, welcher lehrt, daß die Neumen für den melodischen Rhythmus das sind, was die Versfüße für den poetischen Rhythmus."

Dagegen ist zu sagen, daß die alten Autoren vor der Mensuralzeit von einem binarius und ternarius für den musikalischen Rhythmus nichts sagen, sondern nur für die Intervalle und Konsonanzen, wie sie auch Arsis und Thesis bei der Melodie nur vom Steigen und Fallen der Stimme verstehen und anwenden. Numerus bedeutet doch nur das Verhältnis von Längen zu Kürzen, keineswegs aber schon den Taktrhythmus. Was nun Guido anbelangt, so ist dem Verfasser eine sonderbare Verwechslung begegnet. Er verwechselt hier neumae (partes, Melodieabschnitte) mit den neumae als Tonzeichen, die Ähnlichkeit mit Gleichheit, nimmt ein neuma (Abschnitt) als wirklichen pes, Versfuß, Takt an, obwohl Guido sagt, daß es Gesänge gibt, bei denen man sich wenig darum kümmert, ob die neumae, partes gleich lang seien oder nicht. Es hilft nichts, dagegen zu sagen, man kann ja einen Takt mit wenigen längeren Noten, einen andern mit mehreren kürzeren, bei gleicher Dauer des Taktes bilden, aber davon wußten diese alten Autoren noch nichts. Nicht ein zwei- oder dreitöniges Neumenzeichen bildet eine Gruppe, sondern häufig mehrere; das sind die partes, quasi pedes, von denen Guido spricht und wobei es sich gar nicht darum handelt, diese Gruppen in Takte zu zerschneiden. „Walther Odington und Hothby," schreibt der Verfasser, „belehren uns, daß es im gregorianischen Gesange drei Notenwerte gebe: ▮ longa, ▮ brevis und ♦ semibrevis, oder nach anderer Bezeichnung longa, communis und brevis. Die Alten sprechen jedoch nur von langen und kurzen Tönen. Es wäre vielleicht besser gewesen, wenn der Verfasser die Theoretiker der Mensuralzeit ganz beiseite gelassen hätte, da in ihre Lehren über die musica plana öfter die Mensuraltheorie hineinspielt.

Mit großer Geistesschärfe und mühevollen Operationen hat der Verfasser den einzelnen Neumenzeichen rhythmische Geltung abzugewinnen gesucht und damit ein eigenes kompliziertes System konstruiert. So originell auch dasselbe ist, so ist es doch für den gregorianischen Gesang nicht annehmbar. Alle bisher angeführten Gründe sprechen dagegen. Dann ist er oft genötigt, accentuierte (lange) Textsilben auf den schwachen Taktteil zu verlegen, was, wenigstens für uns Deutsche, höchst peinlich zu hören ist, französische Sänger vielleicht nicht genieren mag.[1]) Er stützt sich hiebei auch

[1]) Das ist leicht begreiflich, da den Franzosen infolge der eigentümlichen Wortbetonung in ihrer Muttersprache das Accentgefühl für die Wörter der lateinischen Sprache im allgemeinen mangelt. Diesem Mangel glauben sie durch den Taktrhythmus begegnen zu können.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ein bindendes G[illegible]ner darf frei s[illegible] Priscinians: „Musica non submus einhalt[illegible]s Donati.“ Die Instituta Pastimmtes [illegible]erb. Scr. I, 6) wenden diesen Satz beso[illegible]ächlich für die Psalmenausgänge an. Ursprünglich bedeutet aber derselbe, daß der Musiker die Silben eines Gedichtes auch nach dem Sprechaccent, nicht nach der prosadischen Quantität gebrauchen darf. Der heilige Augustin sagt im II. Buche seiner Musica, daß der Musicus nicht zu tadeln ist, wenn er z. B. im Worte cano die erste Silbe als lang gebraucht, was jedoch der Grammaticus tadeln wird.

Ferner sind die Synkopen fast regelmäßig falsch angewendet, eine kurze Note auf dem schwachen Taktteil ist mit einer Viertelnote der gleichen Stufe auf dem schweren Taktteil des nächsten Taktes verbunden.

In einem weiteren Abschnitt werden die Neumes d'ornament, die Manieren, Zierноten u. s. w. behandelt. Der Verfasser belehrt uns da, daß in der Blütezeit der gregorianischen Musik die Sänger sich der Vor- und Nachschläge, des Portamento, der Triller, „der Mordents, des Tremolo, d. h. aller Manieren und Verzierungen bedient haben, welche wir in den Lehrbüchern des 17. und 18. Jahrhunderts auch lesen.“ Hierin ist der Verfasser doch zu weit gegangen und wir dürfen nicht Dinge, welche der neueren Zeit angehören, in die alte Musik hineintragen. Aus den alten Theoretikern lassen sich nur nachweisen: das Quilisma, die plica (Portament abwärts), Epiphonus (Portament aufwärts) oder auch voces liquescentes (Gerb., l. c. II, 17) ein Schleifen von einem Tone zum nächsten, wovon Guido sagt, daß man dies gerade so gut unterlassen kann; vielleicht könnte das über dem pressus stehende griechische Tau auch noch einen Triller oder ein Zittern der Stimme (Teretismus) bedeuten. Von Vorschlägen und Mordenten findet sich nichts; auch die Distropha, Tristropha[1]) als Noten mit Nachschlag aufzufassen, will mir nicht gefallen; die Übertragungen der Neumen in Noten haben gar nichts dergleichen, obwohl man doch nicht annehmen kann, daß im 11. und 12. Jahrhundert die Tradition schon lange ganz erloschen gewesen sei.

Zierbeigaben, Ornamente für den Gesang sind im allgemeinen nationale oder provinzielle Eigentümlichkeiten. Die gallischen Sänger haben schon im 12. und 13. Jahrhundert (nach dem Zeugnisse des Hieronymus von Mähren) verschiedener Manieren sich bedient, um für Festtage den Choral auszuschmücken; in Italien konnte man z. B. die Präfation noch in neuester Zeit mit vielen Schnörkeln vermischt singen hören. Die Übersetzungen, welche im II. und III. Bande gegeben werden, sind so beschaffen, daß fast jede Note, wenige ausgenommen, ihre Zierfiguren besitzt, und die Ausführung eines solchen Gesanges auch für den besten Gesangskünstler ihre Schwierigkeit hat. Dem alten römischen, überhaupt europäischen Charakter entspricht er nicht, wohl aber dem orientalischen Typus kömmt er nahe, welchen man an den gregorianischen Gesängen (namentlich an den Gradualien mit ihren langen Jubilen) nicht ganz verkennen kann.

Die sogenannten gregorianischen Melodieen haben, wie der Verfasser annimmt, ihren Ursprung in einer Zeit lange vor Gregor dem Großen. Der heilige Augustin aber berichtet, daß zu seiner Zeit der kirchliche Gesang so einfach gewesen sei, daß er vielmehr dem Sprechen ähnlich war, demnach kann der ursprüngliche kirchliche Gesang nicht so geziert gewesen sein. Was würden die heiligen Kirchenväter zu einer solchen Verkünstelung gesagt haben? Wenn die fränkischen Sänger, welche doch auch vorher ihren Gesang von Rom her hatten, am Ende des 8. Jahrhunderts die künstlichen Verzierungen der römischen Sänger nicht gut ausführen konnten, so zeigt dies Faktum, daß um diese Zeit in Rom eine neue Singweise gangbar wurde. In der Weise, wie der Verfasser gregorianische Gesänge mit einer Unmasse von Ornamenten vorführt, sind sie sicherlich nie gesungen worden.

Um das Einförmige und Ermüdende des fortwährenden Auf und Ab des Taktrhythmus zu vermeiden, gibt der Verfasser als wichtiges Mittel die Accentuation an (S. 394), wodurch eine „gewisse Mannigfaltigkeit von Stärke und Schwäche der Töne, wie solche die innere Bewegung und Erregung oder Leidenschaft selbst verlangt, erzielt wird. Auch noch so genau nach

[1]) Bei Aurelian findet sich eine hieher bezügliche Stelle (Gerb., Script. I, p. 57) „trium ad instar manus verberantis facies celerem ictum“ und wiederum (p. 58) „quinta decima (syllaba) terna percussione finietur.“ Erstere Stelle führt auch der Verf. an und versteht darunter die Figur tristropha und bemerkt dabei besonders, daß dieselbe schnell auszuführen sei. Umso auffallender ist, daß er in seinen Übertragungen diese Figur im $^3/_4$ Takt durch 3 Viertelnoten, und im $^2/_4$ Takt durch 1 Viertel- und 2 Achtelnoten wiedergibt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dem Rhythmus vorgetragen, entbehrt die Melodie der Farbe, sie ist ohne Sinn und Ausdruck. Die Accentuation ist die Seele des Rhythmus wie der Rede." „Es gibt drei Hauptaccente und mehrere Nebenaccente im melodischen Rhythmus. Erstere sind a) der metrische Accent; jedes Wort hat eine Silbe, welche mehr vor den andern sich hervorhebt; in den lateinischen Wörtern die vorletzte oder drittletzte, in französischen die letzte, oder, wenn die letzte stumm ist, die vorletzte; b) der rhythmische Accent, welcher für eine kurze Phrase seine Geltung hat (Satzaccent); c) der pathetische Accent. Er zeigt sich durch eine außergewöhnliche Bewegung, durch eine gewisse Perturbation der normalen und regelmäßigen Ordnung. Dieser Accent überträgt sich oft von der Thesis auf die Arsis u. s. w. Alles nach dem Belieben des Kompositeurs und nach der Forderung der leidenschaftlichen Erregung."[1])

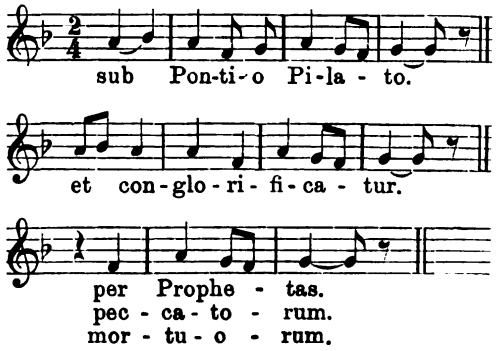
Gut, der Accent hat seine große Wichtigkeit, jedoch beim Taktrhythmus hebt sich naturgemäß das Gewicht der schweren Taktteile bedeutend hervor. Wenn nun die vom Verfasser begehrte besondere pathetische Accentuation eintreten und der Accent statt auf die Thesis, auf die Arsis gesetzt werden soll, so ist das nicht mehr und nicht weniger als eine Zerstörung des Taktrhythmus, eine Verwirrung. Und doch verlangt der Verfasser, daß der Takt durch ein ganzes Stück hindurch streng festgehalten und geschlagen werde. Wer sagt uns dann, welches die Töne sind, die eine solche ausnahmsweise Accentuierung fordern, da der Text hiefür gar nichts zu sagen haben soll? Hier hat der Verfasser sich wieder durch die neuere oder vielmehr mehrstimmige Musik täuschen lassen, wo eine oder auch zwei Stimmen den Accent auf leichte Taktteile bringen können, während die andern begleitenden Stimmen das Taktgewicht aufrecht erhalten. Dann hat er auch all die Lehren, welche M. Lussy in seinem Buche über die Kunst des musikalischen Vortrags, das nur die moderne Musik berücksichtigt, an die Hand gibt, auf den Choral übertragen, was eben nicht angeht. Die Bildung und Konstruktion der gregorianischen Melodieen ist eine von der Bildung und Konstruktion der neueren Melodieen mit Takt verschiedene, und wenn man erstere nach den letzteren behandeln will, so erhält man ein Unding.

Der Verfasser ist sich in seinen Behauptungen nicht auch gleich geblieben. Früher wird, nicht einmal sondern öfter, die Schönheit und der gute Ausdruck der Melodie in den strengsten Taktrhythmus verlegt, jetzt am Schlusse heißt es, entbehre die streng im Takte ausgeführte Melodie der Schönheit, „sie ist ohne Leben, hat weder Sinn noch Ausdruck", erst die verschiedene Accentuation gibt dem Rhythmus Leben und Ausdruck.

Doch der mir zugemessene Raum geht zu Ende, und so muß (und kann) ich mich über den III. Band kurz fassen.

In diesem III. Bande läßt der Verfasser „Dokumente" nebst seiner eigentümlichen Übertragung sehr vieler gregorianischer Gesänge in Takt und moderne Notenschrift folgen.

Das 1. Dokument befaßt sich mit dem Hymnus De die judicii, das 2. und 3. bringt einige Stücke nach der vermeintlichen Manier des Hieronymus von Mähren (circa 1236) und Hothby's († 1487) in Noten übertragen. Im 4. Dokument werden zwei Credo in mittelalterlicher Notenschrift vorgeführt, das eine (im römischen Ordinarium Missae Nro. I.) für die Sonntage im Advent und die Fastenzeit, das andere, Credo usuale benannt (Ord. M. Nro. III.), für die übrige Zeit des Kirchenjahres. Letzteres hält der Verfasser für das ältere, etwa seit 794 gebräuchliche. Ersteres weiß der Verfasser selbst nicht in Takte zu bringen; das zweite führt er dann im $^2/_4$ Takt vor. An und für sich ist schon der Vortrag desselben im Marschschritte für die Kirche ungeeignet, das Ganze büßt sein Leben und seine Schönheit ein, auch kommen darin bedenkliche Accentfehler vor, welche sich nicht rechtfertigen und auch nicht verdecken lassen, z. B.



[1]) Zur Aufstellung dieser dreifachen Accentuierung hat der Verfasser wahrscheinlich das vortreffliche Buch von M. Lussy „die Kunst des musikalischen Vortrages" (ins Deutsche übersetzt von Dr. F. Vogt, Breslau 1886) veranlaßt. Doch Lussy hat sein Werk bloß für den Vortrag neuerer Musik, hauptsächlich der Instrumentalmusik geschrieben.

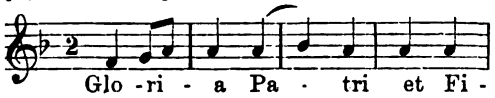
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

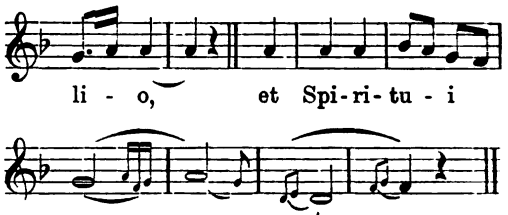
Das 5. Dokument bringt Spezimina von Neumen- und Notenschrift aus der Bibliothek von St. Gallen aus dem 10.—17. Jahrhundert, nebst Bemerkungen. Im 6. Dokument stellt der Verfasser alle Neumenformen zusammen, welche vom 9.—14. Jahrhundert in Gebrauch waren. Vom 7.—12. Dokument finden wir Gesänge der verschiedenen orientalischen Kirchen — fast alle in Takte gebracht. Wie schon gesagt, können diese für die vorwürfige These keine Beweiskraft haben, da die Melodieen der Kopten und Armenier erst in neuester Zeit aufgezeichnet wurden und zwar von Europäern, welche keine andere Musik als die Taktmusik kannten. Die griechische liturgische Musik hat auch mancherlei Veränderungen erlitten, die theoretischen Werke, welche Takt lehren, gehören auch der neueren Zeit an, Manuel Bryennius (14. Jahrhundert), welcher sich viele Mühe gab, aus den älteren Theoretikern die echte Lehre zusammenzustellen, weiß absolut nichts von einem Taktrhythmus. Und der jetzige Synagogengesang lautet in den verschiedenen Ländern verschieden.

Das ist die Wahrheit: In den poetischen Gesängen vertrat und vertritt das Metrum des Textes die Stelle des Taktes, in den prosaischen Gesängen heben sich mit dem Iktus die über accentuierten Silben stehenden Töne hervor und gelten alle übrigen diesen gegenüber als Kürzen. Bei den Jubilen, Vokalisen haben der Anfangston jeden Abschnittes und der höhere Ton eines absteigenden Neumas fast regelmäßig den Accent.

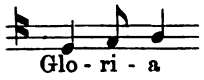
Im 13. Dokumente behandelt der Verfasser den Rhythmus der Psalmodie und will herausfinden, daß ursprünglich die Psalmen im Takte gesungen wurden. Und zwar dies auf Grund der Lehren der ältesten Theoretiker (hierunter kann wohl niemand anderer verstanden werden als Hukbald) und nach dem Zeugnisse von Neumenmanuskripten. Ist es wirklich so?

Daß der Verfasser die diesbezüglichen Stellen in Hukbald's Commemoratio ganz unrichtig aufgefaßt hat, habe ich schon oben bemerkt. Da er nun auch den rhythmischen Wert der Neumenzeichen bis ins kleinste spezialisiert hat, so sieht er sich, um konsequent zu sein, genötigt, einen mit Neumen versehenen Psalmvers in Viertel- oder Achtelnoten zu übersetzen und im Zwei- oder Dreivierteltakte darzustellen. So z. B. (S. 177):





Kann man wohl denken, daß die Psalmen jemals irgendwo so gesungen worden seien? Dies allein schon hätte den Verfasser darauf hinführen können, daß seine Takttheorie verfehlt ist, gegen welche auch die ganze Entwicklung römischen Kirchengesanges streitet.[1])

Der Verfasser bemerkt, daß er diesen Vers Gloria Patri nach der Angabe von Aurelian gegeben habe. Dies ist nicht richtig. Dieser Tonlehrer lehrt, daß 

zu singen sei nach einer Regel, wornach eine syllaba correpta, wie z. B. in gloria oder quoniam, als solche auch gesungen und darum nur mit einem Tone belegt werde. Ist diese zweite Silbe eine lange, producta, so erfreut sie sich des Circumflexes, z. B. Dixit Dominus. Diese Regel führt A. auch beim VIII. Ton an: „Nam in principio versus, si correpta fuerit pars, ut dactylus, quae habet tres syllabas, sicut „gloria, quoniam", prima quoad tertiam syllabam debet extendi divisio." Diese Stelle erschien dem Verfasser unübersetzbar und defekt. Ihr wahrer Sinn ist: Wenn am Anfange eines Verses ein Daktylus steht, wie z. B. gloria, quoniam, also darin eine syllaba correpta vorkommt, so wird die erste divisio, d. h. distinctio, initium, Anfangsformel, auf die ersten drei Silben verteilt, z. B. glori-a. Hier wäre es dann auch unerläßlich gewesen, etwas über die Einteilung dieser Töne in Takte zu sagen, wenn man überhaupt den Taktrhythmus gehabt hätte.

Den übrigen Teil des III. Bandes von von S. 187 bis 483 füllen die Übertragungen von dreißig Messen aus der Neumenschrift in Notenschrift nach der Manier des Verfassers.

[1]) Wenn man sich so sehr abmüht, der Kirche ein ihr eigentümliches, von den Griechen unabhängiges Tonsystem zu vindizieren, hätte man nicht mehr Grund, ihr einen eigentümlichen, d. i. den freien Rhythmus zu belassen, statt sie in dieser Beziehung in gänzliche Abhängigkeit von den Griechen zu bringen?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Sicherlich verdient der Eifer und die außerordentliche Mühe, welche der Verfasser daran setzte, um seine Thesis zu begründen und durch alle möglichen Beweise zu unterstützen, respektive alles aufzusuchen und zu verwerten, was nur immer einen schwachen Schimmer bot, um zum Beweise zu dienen, die vollste Anerkennung. Hauptsächlich die unrichtige Interpretation so mancher Stellen alter Autoren, die Vermengung des Rhythmus mit dem Metrum und die Beiziehung der Mensuralmusik machte die Bemühung scheitern. Doch auch so ist diese Arbeit nicht umsonst, negative Resultate haben für die Wissenschaft auch ihren Wert, und überdies enthält das Werk doch noch viel des Interessanten und Belehrenden.

Als Anhang zum I. Bande edierte der Verfasser noch eine Studie über die arabische Musik. Hierüber zu urteilen, muß ich andern überlassen, da ich weder über die dazu nötige Kenntnis verfüge noch über die nötigen Mittel sie mir zu erwerben.

Metten.

P. A. Kornmüller, O. S. B.

Dr. W. Bremme, Der Hymnus Jesu dulcis memoria in seinen lateinischen Handschriften und Nachahmungen, sowie deutschen Übersetzungen. Mainz. Verlag von Franz Kirchheim 1899. XVI und 432 Seiten. 5 Mark.

Die vorliegende hymnologische Monographie beschäftigt sich in der Einleitung (Seite 1 bis 34) mit der Frage, ob der heilige Bernhard von Clairvaux[1]) (geboren im Jahre 1091 zu Fontaine-lès-Dijon im Gouvernement von Bourgogne, gestorben im Jahre 1153 im Kloster Clairvaux in der Champagne, dessen erster Abt er war) der Verfasser des erwähnten Hymnus sei. Noch bis in die neueste Zeit hat man denselben dem „Doctor mellifluus" zugeschrieben, obgleich schon Georgius Fabricius (1516 bis 1571) diese Dichtung als ein Lied bezeichnet hatte, dessen Verfasser ungewiß sei (incerti auctoris,[1]) und Johann Mabillon,[2]) O. S. B., der Herausgeber der Werke des heiligen Bernhard, ihm die Autorschaft dieses Hymnus abgesprochen hatte. Dr. August Jak. Rambach (1777—1851) verteidigt[3]) dagegen wieder entschieden den heiligen Bernhard als den Verfasser des erwähnten Liedes. Der fleißige Hamburger Hymnologe beruft sich hierbei auch auf die Tradition. Dieselbe ist jedoch keine konstante; sie läßt sich über die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts hinaus nicht verfolgen. Von den ältesten Handschriften gibt die auf der Stadtbibliothek zu Mainz (Nro. 439) aus dem fünfzehnten Jahrhundert den heiligen Bernhard als Verfasser an, die andern (zu Einsiedeln, Turin, Florenz, Frankfurt a. M., Quaracchi, Darmstadt, München ꝛc. sind anonym. Einer der gründlichsten Kenner der mittelalterlichen Poesie, B. Hauréau, beseitigte endlich in einer ausführlichen Abhandlung[4]) mit triftigen Grün-

[1]) Über die Verdienste des heiligen Bernhard um die Tonkunst siehe: R. G. Kiesewetter, Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Leipzig 1840. S. 48 ff. — K. M. J. 1889, S. 1 ff. — Joann. Mabillon, S. Bernardi, Abbatis primi Claræ-Valensis Opera omnia. Vol. I. Parisiis 1719. pag. 699 seq. — Wissenschaftliche Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner-Orden. I. Jahrgang, 2. Heft. Brünn 1880. S. 61. 64. — Dr. H. Riemann, Musik-Lexikon. 5. Aufl. Leipzig 1900. S. 107. — F. J. Fétis, Biographie universelle des musicens. Tome I. Paris 1889. p. 368. — M. Gerbert, Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum. Tom. II. San-Blasianis 1784. pag. 215—277. — P. Utto Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. II. Teil. Regensburg 1895. S. 33.

[1]) In seinem Buche: Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana, et operum reliquiæ ac fragmenta: Thesaurus catholicæ et orthodoxæ ecclesiæ, et Antiquitatis religiosæ, ad utilitatem inuentutis scholasticæ: Collectus, emendatus, digestus, et commentario quoque expositus, diligentia et studio Georgii Fabricii. Basileæ 1562. Näheres über den Herausgeber siehe: Allgem. deutsche Biographie. VI. Bd. Leipzig 1877. S. 510 ff.

[2]) Er lebte von 1632-1707. Eine sehr lesenswerte Biographie über ihn schrieb: S. Bäumer, O. S. B., Joh. Mabillon. Ein Lebens- und Litteraturbild aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Augsburg 1892.

[3]) In seinem Werke: Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche. Nach der Zeitfolge geordnet und mit geschichtlichen Bemerkungen begleitet. I. Bd. Altona und Leipzig 1817. S. 268.

[4]) B. Hauréau, Des poèms latins attribués à saint Bernard. Paris 1890. Der verdienstvolle und unermüdliche Hymnologe P. G. M. Dreves, S. J. widmete dem Buche eine eingehende Besprechung in der Zeitschrift für kath. Theologie. 16. Jahrgang, I. Heft. Innsbruck 1892. S. 119 ff. — Siehe auch: Ed. Langer, Christliche Akademie. Prag 1891. S. 95. — Joh. Katschthaler, Kirchen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den die Legende, welche den heiligen Bernhard als Autor des fraglichen Jubilus bezeichnet. Versbau und Reimklang sind für Bernhards Zeit zu abgerundet und vollendet und weisen eher auf den Beginn des 13. Jahrhunderts hin.[1])

Auf S. 20 ff. bringt der belesene Herausgeber auch verschiedene, sehr interessante Urteile mehrerer protestantischer Hymnologen über den Einfluß des fraglichen Liedes auf die evangelische Kirchenliederdichtung. Im ganzen haben zweiundzwanzig deutsche Übertragungen des Jubilus von Protestanten Aufnahme gefunden. Davon gehören drei dem XVI., zwölf dem XVII., drei dem XVIII. und drei dem XIX. Jahrhundert an.

Von S. 43—79 wird der Leser mit verschiedenen Handschriften aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert bekannt gemacht, welche den obigen Hymnus uns aufbewahrt haben. Die älteste von denselben befindet sich in der Stiftsbibliothek zu Einsiedeln (Nro. 628) aus dem Jahre 1288. Das älteste Gesangbuch, welches eine deutsche Übersetzung des lateinischen Originals enthält, ist das der böhmischen Brüder vom Jahre 1566. Dieselbe besorgte Petrus Hubertus, auch Herbert genannt († 1571), der Mitarbeiter des Brüdergesangbuches[2]) war.

Recht interessant sind auch die im II. Abschnitt mitgeteilten lateinischen Nachahmungen des Hymnus Jesu dulcis memoria (Seite 71 bis 110) von Jacobellus, M. J. U. Erhard, A. Polzius und Chr. Warszewicki.

Den III. Abschnitt bilden die deutschen Übersetzungen des Jubilus (S. 111—362), wo-

musikalische Vierteljahrsschrift. Salzburg 1892. Mus. sac. 1893. S. 28.

[1]) Musica sac. 1893. S. 28. Vergleiche auch Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. 2. Auflage. VI. Bd. Freiburg i. B. 1889. Sp. 540.

[2]) Dr. Joh's, Zahn, Die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder. VI. Bd. Gütersloh. 1893. S. 47 ff. — E. E. Koch, Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges. 3. Auflage. II. Bd. Stuttgart 1867. S. 410 ff. — Phil. Wackernagel, Bibliographie zur Geschichte des deutschen Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert. Frankfurt a. M. und Erlangen 1855. S. 624 ff. — Ant. Gindely, Geschichte der böhmischen Brüder. Prag 1857 f. I. 410 ff. II. 25, 34, 40, 465. — Allgemeine deutsche Biographie. XIII. Bd. Leipzig 1881. S. 263 ff. — Phil. Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts. I. Bd. Leipzig 1864. S. 727. IV. Bd. Leipzig 1874. S. 384—449.

von der Herausgeber 70 Nummern gesammelt hat. Es ist sehr interessant und lehrreich, die einzelnen Übertragungen nicht nur gegenseitig, sondern auch mit dem lateinischen Original zu vergleichen.

Mit geschichtlichen, bio- und bibliographischen Bemerkungen zu den einzelnen Nummern der deutschen Übersetzungen (S. 363—423) erhält im IV. Abschnitt die mit emsigem Fleiße, gewissenhaften Quellenangaben und reichen Literaturbelegen zusammengestellte Arbeit ihren Abschluß. Ein genaues Inhaltsverzeichnis und eine übersichtliche Zusammenstellung der deutschen Übersetzungen geordnet nach: Nro., Verfasser, Anfangszeile, Zeit und Seite gewähren eine rasche Orientierung und erleichtern das Studium des reichhaltigen Buches.

Die folgenden Bemerkungen mögen teils als Verbesserungen, teils als Ergänzungen der näher bezeichneten Stellen dienen: S. VII, Nro. 45 lies: Seite 299 statt: Seite 209. — S. VII, Nro. 60; S. 421; S. 432, Nro. 60 lies: Tilike statt: Tileke, S. X, Zeile 1. Eine Umarbeitung des Stabat mater dolorosa in „Seht am Kreuz den Mann der Schmerzen; seht mit tiefergriff'nem Herzen, wie er blutet, wie er stirbt!" ꝛc. bietet auch „Evangelisches Gesangbuch. Herausgegeben von der Bezirkssynode Wiesbaden. Wiesbaden, Verlag des Geistlichen Witwen- und Waisenfonds" (1894) unter Nro. 84. Die Nachbildung besorgte der 1858 verstorbene „Bischof der evangelisch-christlichen Kirche im Herzogtum Nassau, Haupt-Verfasser des Gesangbuches von 1841" Aug. Ludw. Christ. Heydenreich.[1]) — S. XVI. Nro. 26. Der II. Band erschien 1879. — S. 21, Zeile 1 von unten lies: die unterstrichenen Nummern statt: die mit Sternchen versehenen Nummern. — S. 391, Nro. 29. Erhard ist geboren 1647. — S. 397, Zeile 3. Nacatenus ist geboren in München-Gladbach. — S. 403, Nro. 41. P. Augustin Erthel, O. S. B., geboren am 7. Oktober 1714 zu Wülfershausen im Bistum Würzburg, trat am 13. November 1733 in den Benediktinerorden, that 1734 Profeß, wurde 1740 zum Priester geweiht, 1741 Pfarrer auf dem Johannisberg bei Fulda, 1758 Pfarrer in Bimbach und 1761 Dompfarrer in Fulda. 1785 wurde er zum Geistlichen- und Konsistorial-Rat, sowie zum Subprior des Konvents und 1773 zum Regens des bischöflichen Seminars ernannt. Er war ein ebenso frommer als ge-

[1]) Musica sacra 1895, S. 163. Gregorius-Blatt 1899, S. 69.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

lehrter Priester und ein Mann von mannigfaltigen Talenten, stets unermüdet, sie zum Besten seiner Pfarrkinder anzuwenden. Er war der Verfasser des 1775 erschienenen Rituale monastico benedictinum pro conventu Fuldensi, ferner des alten Fuldaer Katechismus (1794), der Agende und einiger geistlichen Betrachtungs- und Erbauungsbücher. Für das Bistum Fulda besorgte er auch ein neues Gesangbuch:[1]) der nach dem Sinne der katholischen Kirche singende Christ. Fulda (1. Aufl. 1778, 2. Aufl. 1781, 18. Aufl. 1825, 48. Aufl. 1881). Erthel fand Gefallen daran, begabten Knaben aus seiner Gemeinde Unterricht im Schreiben, Rechnen, Zeichnen, Malen und in den Anfangsgründen der Musik (er selbst war ein guter Waldhornbläser) zu erteilen. Die ihm selbst noch übrig bleibende Zeit verwendete er zum Nähen, Sticken, Zeichnen, Malen, Drechseln und zur Schreinerarbeit. Auf diese Weise hatte er sich außer anderen musikalischen Instrumenten auch ein Pantaleon (d. i. ein nach seinem Erfinder Pantaleon Hebenstreit genanntes Tasteninstrument) verfertigt. Erthel starb, nachdem er ganz der Einsamkeit und geistlichen Übungen sich gewidmet, am 13. Oktober 1796 und liegt in der Marienkapelle der Domkirche begraben.[2]) — S. 410, Nro. 46. Das Werk (3 Bände) erschien 1822 in der 1. Auflage. Zabuesnig[3]) wurde am 9. November 1747 zu Augsburg geboren und starb in Krumbad am 7. Juni 1827. — S. 411, Nro. 49. Karl Fortlage, geboren am 12. Juni 1806 in Osnabrück, gestorben am 8. November 1881 in Jena, ward 1829 Privatdozent in Heidelberg, 1845 in Berlin, 1846 Professor der Philosophie in Jena. Ursprünglich Hegelianer, ging er zu einem Standpunkt über, den er selbst als transcendenten Pantheismus bezeichnete. — S. 411, Nro. 51. Siehe: P. W. Kreiten, S. J., Lebrecht Dreves. Ein Lebensbild. Freiburg i. B. 1897. VIII und 432 S. Allgemeine deutsche Biographie. V. Bd. Leipzig 1877. S. 402. Lexikon der Hamburger Schriftsteller. I. Bd. Hamburg 1854. S. 71—73. Dav. Aug. Rosenthal, Konvertitenbilder. I. Bd. Schaffhausen 1865. Kathol. Kirchenblatt für die nord. Missionen. Hamburg 1871. Nro. 3—5. Historisch-politische Blätter. 121. Bd., 6. Heft. München 1898. S. 426—436. — S. 412, Nro. 52. Heinr. Bone starb zu Hattenheim im Rheingau.[1]) — S. 413, Nro. 55. Joh. Fr. Heinr. Schlosser[2]) starb am 22. Januar 1851. Von seinem wichtigen Werke: „Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte" erschien der 2. Band 1852. — S. 414, Nro. 58. Jos. Spielmann, Gesamtcharakteristik der J. Pape'schen Dichtungen. Paderborn 1867. Historisch-politische Blätter 30. Bd., S. 469; 38. Bd. S. 1228. (S. 421, Nro. 60. Theodor Tilike[3]) wurde geboren am 11. November 1811 zu Allendorf a. W., besuchte die Gymnasien zu Erfurt und Heiligenstadt, trat 1835 zur katholischen Religion über, wurde am 21. August 1840 zum Priester geweiht und starb am 14. Dezember 1887 zu Heiligenstadt. Tilike hat sich um die Wiedereinführung und Verbreitung des alten deutschen Kirchenliedes sehr verdient gemacht. — S. 421, Nro. 61. Jos. Mohr[4]) starb am 7. Febr. 1892 in München. — S. 422, Zeile 2. I. Auflage. München 1844. II. Aufl 1867. Dr. Wilh K. Reischl[5]) war geboren am 13. Jan. 1818

[1]) Es führte den vollständigen Bruch mit der Tradition auch in der Diözese Fulda ein. Die wenigen alten Lieder sind durch die Umarbeitung fast nicht mehr kenntlich. Die meisten Texte sind neu gedichtet. Dr. Wilhelm Bäumker, Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. III. Bd. Freiburg i. B. 1891. S. 96, Nro. 290.

[2]) Heinr. Henkel, Mitteilungen aus der musikalischen Vergangenheit Fuldas. Nach Quellen und Erinnerungen bearbeitet. Fulda 1882. S. 9. — Dr. G. J. Malkmus, Fuldaer Historienbüchlein. Fulda 1872. Nro. 16. — H. Mendel, Musikalisches Konversations-Lexikon. III. Bd. Berlin 1873. S. 419. — Bäumker, l. c. III. S. 351.

[3]) Joseph Kehrein, Biographisch-litterarisches Lexikon der katholischen deutschen Dichter, Volks- und Jugendschriftsteller im 19. Jahrhundert. II. Bd. Würzburg (1870). S. 275.

[1]) Mainzer Journal 1893, Nro. 134. Historisch-politische Blätter 120 Bd. 10. Heft, S. 767 bis 773. H. A. Keiser, Heinrich Bone. Lebensbild eines deutschen Schulmannes und Schriftstellers. Mainz 1897. — Gregorius-Blatt. Düsseldorf 1893, S. 56.

[2]) Historisch-politische Blätter 28. Bd., S. 661 ff. 39. Bd. S. 994 ff. 42 Bd., S. 167 ff. 52. Bd., S. 939. — Kehrein l. c. II. 101.

[3]) Allgemeine deutsche Biographie. 38. Bd. Leipzig. S. 299. — Kehrein, l. c. II. 209.

[4]) Kornmüller l. c. II. 184. — Fliegende Blätter 1892, S. 24. — Musica sac. 1892, S. 40. Gregorius-Blatt 1892, S. 19. — Kirchenchor 1892, S. 33. — P. Amb. Kienle, O. S. B., Kleines kirchenmusikalisches Handbuch. Freiburg i. B. 1893. S. 11.

[5]) Kehrein l. c. II. 47.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

in München. — S. 422, Nro. 67 lies: S. 353 statt 503. — S. 423, Nro. 68 lies: S. 354. — S. 423, Nro. 69 lies: S. 360. — S. 423, Nro. 70 lies: S. 361.

Das mit großem Fleiße ausgearbeitete Werk, für dessen schöne Ausstattung der gute Ruf der Verlagsbuchhandlung bürgt, ist ein sehr wertvoller Beitrag zur Hymnologie und wird ganz gewiß in Fachkreisen recht dankbar begrüßt werden.

Montabaur. Karl Walter.

Le rythme des melodies grégoriennes. Étude musicale historique et critique (Par J. Artigarum). Paris, Alph. Picard et Fils, Éditeurs, Rue bonaparte 82. (S. II. 72) 1899.

Diese Broschüre behandelt den nämlichen Gegenstand, welchem die zwei Bände von Déchevrens (s. oben) gewidmet sind, nur bedeutend kürzer. Übrigens könnte sie auch als eine Ergänzung obigen Werkes erscheinen, da sie einige neue Gründe und Erwägungen beibringt, freilich von sehr zweifelhaftem Werte. Der Verfasser hat den Inhalt seines Werkchens, angeeifert durch den Choralkongreß von Bordeaux 1895, schon früher in der „Musica" von Toulouse veröffentlicht und nach seiner Angabe vielen Beifall gefunden. Er ist ein feuriger Verteidiger des Taktes im Choral, und die Spitze dieser Broschüre kehrt sich „gegen die Jünger einer gewissen Schule", welche für den Choral gleichwertige Noten annimmt oder oratorischen Rhythmus pflegt. (Ist vielleicht damit die Schule von Dom Pothier gemeint?)

Das Buch scheidet sich in zwei Teile. Im ersten Teile wird über den Rhythmus und den Takt (mesure) gesprochen.

Der Rhythmus ist im allgemeinen ein Dahinfließen (écoulement) des Tones oder der Rede. Den musikalischen Rh. definiert der Verf. als das Verhältnis zwischen den aufeinander folgenden musikalischen Tönen unter Betrachtung des dreifachen Betreffs: der Zahl, der Dauer und der Stärke. Damit kommt er zu einer zweifachen Art von Rhythmus, a) Rhythmus als eigentümliche Bewegung und b) Rhythmus als Satz (wie man in der modernen Musik von „Rhythmen" spricht). Nebenbei scheint er darunter auch ein Motiv (rythme ou pied) zu verstehen.

Mesure oder Takt ist „ein Modell, zusammengesetzt aus einer bestimmten Anzahl von gleichlangen Zeitteilen, welche aber nicht gleiche Intensität haben, dienlich zur Erkenntnis und Regularisierung der Rhythmen und Töne, welche sie bilden. Die mesure ist eigentlich im Rhythmus schon latent, verborgen."

Diese Erklärungen zeigen, daß sich der Verf. ganz auf modernen Boden gestellt hat, und wenn seine Anschauungen Geltung gewännen, es um den Choral geschehen wäre, und wir nicht mehr den alten ehrwürdigen liturgischen Gesang, sondern ein seiner Würde entkleidetes modernes Gebilde hätten, wie die Übertragungen durch Dechevrens bezeugen. Ich vermute, daß dieses ganz neue Bestreben von französischen Gelehrten, den Choral dem Takte zu unterwerfen, durch eine schiefe Auffassung des Werkes von Lussy „Über den musikalischen Vortrag" veranlaßt sei.

Im zweiten Teil (S. 13—70), welcher betitelt ist „La réstitution de la mesure dans les chants de l'église latine", geht der Verf. daran, zu beweisen, daß der Choral bis auf Gregor III. im Takt gesungen worden sei, selbst die Psalmen.

Die hauptsächlichsten Beweisstücke entnimmt er, wie Dechevrens, der griechischen Theorie über die Metrik, den Werken eines Aristoxenes, Aristides, Quintilian, Augustin, Isidor, Aurelian, dann den musikalischen Lehren Hukbalds, Guido und Berno. Ich brauche hierüber jetzt nicht meine Gegenbeweise zu wiederholen, man sehe das Referat über Dechevrens Werk.

Warum zieht man denn die Metrik in die Choralfrage herein, wobei es sich (abgesehen von den Hymnen und anderen Gesängen mit poetischem Texte) um Gesänge mit prosaischem Texte handelt? Für prosaische Gesänge schrieben diese Lehrer ihre Theorien nicht, denn sie wurden nicht zur Kunst gerechnet, und poetische Texte, welche zwar nach einem Metrum gebildet waren, wobei aber nur der Accent den Regulator abgab, waren nicht hoffähig, sondern wurden bloß als Erzeugnisse der poetarum vulgarium erklärt (Aristoteles, Viktorinus). Guido nennt sie cantus quasi prosaïci.

Der Verf. vermengt ebenfalls den Rhythmus mit der mesure. Was ist mesure? Nichts anderes als der Takt, metrum. Die alten Theorien kennen nur Rhythmus und Metrum, und sie sprechen es sämtliche deutlichst aus, daß zwischen Metrum und Rhythmus ein großer Unterschied ist; für ein Mittelding zwischen beiden, das etwa den Takt bedeuten sollte, haben sie nicht einmal einen Namen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wer möchte auch glauben, daß die Kirche schon in ihren ersten Jahrhunderten bei ihrer liturgischen Feier von der heidnischen Theorie sich hätte Gesetze vorschreiben lassen! Man behauptet, daß stets die Psalmen im Takte gesungen worden seien, warum? Man sagt, weil dies auch bei den Juden, beim Tempelgesang stattgefunden habe. Dafür aber weiß man keinen andern Grund anzuführen, als daß Instrumentalmusik dabei war, welch vager Grund! Bei der christlichen Kirche fiel dieser Grund, wenn er je bestanden haben sollte, ganz weg, da sie Jahrhunderte lang kein Instrument beim liturgischen Gottesdienste zuließ. Die Psalmen und jeder liturgische Gesang wurden — daran kann man gar nicht zweifeln — in frei rhythmischem Vortrage vorgeführt. Das ließe sich aus den Worten des heil. Augustin, daß zu seiner Zeit der Kirchengesang so einfach war, daß er sich mehr dem Sprechen näherte, auch schließen. Hat die Kirche für ihre liturgischen Bedürfnisse etwa das klassische Latein gefordert oder für die Hymnen die klassische Metrik? Niemand kann das behaupten angesichts der Einfachheit der Sprache in den liturgischen Gebeten und selbst der Sprache der heiligen Schrift, welche, obwohl nicht im mindesten klassisch, den größten Teil der Liturgie ausfüllt; angesichts ferner der Hymnen, schon des heil. Ambrosius, welche sich nicht mehr nach der griechisch-römischen Metrik richteten, sondern mit der Art der poetarum vulgarium zufrieden waren, aber an Inhalt überaus hoch standen.

Die Kirche ist eben kein Kunstinstitut für Künstler und Gelehrte, kein Museum von Kunstwerken.[1]) Die Kirche will Gelehrte und Ungelehrte erbauen und ihr Herz und ihre Gedanken zum Himmlischen erheben, was durch frei rhythmischen Gesang, welcher den Sänger am Ausdruck seiner Stimmung nicht hindert, leichter möglich war. Der strenge Taktrhythmus trägt in den Kirchengesang, namentlich den einstimmigen, ein gewisses weltliches Element hinein, weswegen man für die Kirche beim mehrstimmigen Gesang den gebundenen Stil jetzt allgemein bevorzugt.

Die Kirchengesänge wurden anfänglich rezitierend vorgetragen, da sie ja hauptsächlich Psalmen oder Teile von diesen waren, geradeso wie die andern Lesungen, welche am Ende der Sätze einfache Accente d. h. Schlußfälle hatten. Nach und nach erhielten sie etwas weiter ausgreifende Accente, es bildeten sich reichere Formeln, welche bei weiterer Entwicklung auch inmitten der Phrasen eine Stelle erhielten und durch Vermischung des Hymnenstiles (eigentliche Melodie) mit den Rezitationsformeln die in den Chorbüchern enthaltenen Choräle bildeten. Bei solcher Entwicklung ist eine Takteinteilung unmöglich, und wie wenig man die griechisch-römische Theorie beachtete, zeigen auch die ältesten Antiphonen und Hymnen, welche manchmal 2, 3, 4 Noten auf einer Silbe tragen. Das ist nach der alten Theorie einfach nicht möglich, denn nach dieser bekam jede Silbe nur einen Ton, wie auch Iso den jungen Notker, als er seine erste Sequenz komponierte, darauf hinwies, daß jede Silbe gesetzmäßig nur mit einem Tone belegt werden dürfe. Die lange Zeit (tempus longum) der Griechen konnte nur in zwei kurze geteilt werden (— = ⏑ ⏑) nicht weiter, also konnten zwei kurze Silben eine lange Silbe ersetzen, folglich konnten auf eine lange Silbe im Notfalle auch zwei kurze, aber nicht mehrere Töne gesetzt werden. Die Teilung einer langen Note in mehr als zwei kurze Noten (fractio) gehört erst der Mensuralzeit an und veranlaßte den Takt. Die Choralfiguren und Melismen fallen aber nicht unter diese.

S. 13 schreibt der Verf.: „Sicherlich, ein Rhythmus d. i. ein Glied einer Phrase, sei sie litterär oder musikalisch, kann nicht gebildet werden, ohne daß sie eine Vereinigung von mesures oder pieds darstellt." Ist mesure und pied gleichbedeutend? Wir konversieren sogar in Versfüßen (nicht in Versen), ohne daß wir einen Takt nötig haben; und so kann man auch eine Melodie haben, welche schön gegliedert und aus verschiedenen Tonfüßen (rhythmische Bildungen) zusammengesetzt ist, ohne daß sie in strengem Takte zu singen ist. Der Verf. meint, in der Musik habe das Gefühl (sentiment) die Oberhand, nicht der Mathematiker, und es wird auch ein Sänger oder Kapellmeister nicht alles gleich singen oder vortragen lassen. Hier wäre beim Verf. das Gefühl und eine richtigere Anschauung zum Durchbruch gekommen, aber die Theorie, die graue Theorie hat es wieder unterdrückt.

Er bezeichnet auch die weitgehenden Neumen und langgedehnten Jubilen, wenn sie ohne Takt gesungen werden, als „Verstöße gegen die Kunst und den Gemeinsinn". Und doch verwirft man in der modernen Musik die den Jubilen gleichstehenden Passagen, Läufe,

[1]) Damit soll keineswegs gesagt werden, daß etwa die Kirche die Kunst geringschätze oder von ihrem Dienste ausschließe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kadenzen in Bravourstücken keineswegs und spielt sie auch nicht im Takt; um sie aber schön auszuführen, dazu gehört ein gewiegter, feinfühliger Sänger oder Spieler, ein Künstler.

Der Verf. will auch die Tradition, „welche laut redet" befragen, wie es in der christlichen Zeit vor Gregor mit dem Rhythmus sich verhalten habe. Bezüglich der alten Form der liturgischen Gesänge, welche aus dem Judentume herübergenommen wurde, läßt sich in Bezug auf ihre Verschiedenheit nichts sagen; der heil. Hieronymus meint, ihre Verschiedenheit liege mehr im Stoffe als in der Form. Doch bezüglich der rhythmischen Form hören wir mehr. „Man nimmt an," daß die hebräische Musik mesurée gewesen sei, da sie wesentlich Instrumentalmusik war und David vor der Bundeslade tanzte, wobei wohl auch gesungen oder gespielt worden sei.

Was die christliche Tradition anbelangt, so sagt uns der heil. Augustin, daß zwischen dem Gesange des heil. Ambrosius und dem des heil. Gregor ein Unterschied stattfand. Wenn man die beiderlei Gesänge, urteilt der Verf., miteinander vergleicht, so findet man fast gar keinen Unterschied. Da nun der Gesang des heil. Ambrosius suave genannt wird, so kann der Unterschied nur darin liegen, daß dieser rythmé et cadencé war. Freilich ein sonderbares Urteil, als ob ohne Takt kein das Ohr befriedigender Gesang stattfinden könnte. (Der älteste Kodex mit „ambrosianischen" Melodieen stammt aus dem 12. Jahrhundert und man kann mit vollstem Rechte bezweifeln, ob dies Melodieen des heil. Ambrosius selbst sind.)

Weiter berichtet der Verf., daß zu den bisher in der Kirche gebräuchlichen Gesangsarten (Psalmodie, Hymnen und Cantica) noch eine vierte kam, die der Antiphonen. Als nämlich die Arianer in Konstantinopel Umzüge hielten, wobei sie Lieder sangen mit Hervorhebung ihrer Irrtümer, ließ der heil. Chrysostomus seine Gläubigen ebenfalls Lieder singen, deren Refrain die wahre Lehre hervorhob. So singend zogen sie prozessionsweise in die Kirchen. Und das geschah, wie der Verf. bemerkt, im Marschschritt, was also ein Zeugnis für den Rhythmus, Takt ist. (Sicherlich ist ein Grund, warum einige Franzosen auch für Choral den Takt anstreben, auch darin zu finden, daß in Frankreich, selbst in geistlichen Seminarien, alles militärisch eingerichtet ist und aufs Kommando geht, daß man also von Jugend auf an das Marschtempo gewöhnt ist und dieses auch beim Choral nicht missen mag.)

Beanstanden muß man die Schlußfolge (S. 41): „Wer sagt rythme musical, der sagt pied: wer sagt pied, sagt mesure und zwar bestimmte mesure." Rhythmus und pied (Takt) sind nicht gleich, sie können (den Rhythmus in der Bedeutung von Motiv in der neueren Musik) gleich sein, müssen es aber nicht. Die stete Vermengung von verschiedenen Begriffen und Berufung auf Stellen aus heidnischen Theoretikern und christlichen Schriftstellern, welche wohlgemerkt nur auf griechischem Boden stehen, vermag wohl einen Schein von Berechtigung der beliebten Thesis zu erwecken, aber mehr nicht.

Einen besonderen Grund findet der Verf. ferner darin, daß, wenn Gregor I. die mesure, den Takt aufgehoben und freien Rhythmus eingeführt hätte, sich Gegner und Widersprüche erhoben haben würden. Davon aber liest man gar nichts. Derlei liest man allerdings nicht, aber von der musikalischen Thätigkeit Gregor's liest man überhaupt nichts weiter, als daß er den Diakonen den Gesangdienst untersagte; was weiter davon bekannt ist, stammt alles erst aus dem 10. Jahrhundert. Und während Ekkehard kleine Einzelnheiten aufzählt, schweigt er vom Takte gänzlich. Notker berichtet, daß der römische Sänger Romanus ein authentisches Antiphonar mitbrachte und dasselbe mit verschiedenen Buchstaben versah, um das Singen zu erleichtern; von einem Takte weiß er auch nichts. Diese Buchstaben sind auch gar nicht geeignet einen Takt anzuzeigen, und die Neumen noch weniger, mag man sich noch so sehr Mühe geben, sie dahin zu erklären. Aber auch vom 9. bis 12. Jahrhundert, wo sich die Zurückweisung des Taktrhythmus vollzogen haben müßte, enthalten die Schriften der Theoretiker keine Klagen oder einen Widerstand gegen eine neu eingeführte Art resp. den freien Rhythmus, sondern immer nur Klagen über verfehltes Melos, was bei der Unbestimmtheit der Neumen nicht wundern kann.

Auch der Verf. bezeichnet Hukbald als den Urheber der Entfernung des Taktrhythmus durch seine Lehre vom Organum oder der Diaphonie und weiß nicht genug Schmähung auf die Diaphonisten zu häufen, welche er „Henker der gregor. Melodieen, Totengräber des traditionellen Rhythmus, Mörder unseres Gesanges" nennt. Hätte er sich ein vorurteilfreies gründliches Studium der Entwicklung der abendländischen Musik angelegen sein lassen, anstatt bloß nach Stellen zu fahnden, welche seiner Idee günstig zu sein scheinen, so wären ihm

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

richtigere Urteile möglich gewesen. Sonderbar ist es, daß die Männer, welche unter „die Totengräber des traditionellen Rhythmus“ zu zählen sind, Hukbald, welcher das Organum oder die Diaphonie zuerst lehrte, und Guido, welcher sie weiter ausbildete, zugleich als Hauptzeugen für den Taktrhythmus vorgeführt werden!

Noch ein Wort über die griechische Rhythmus-Theorie, welche uns noch im 9. und 10. Jahrhundert (Remigius, Aurelian) begegnet. Galt sie als wirklicher Leitfaden für Gesang und Komposition? Nein. Schon deshalb nicht, weil sie, wie es aus M. Capella deutlich hervorgeht, nur die Anschauung der alten Griechen teilt und nur auf Gesang mit Poesie verbunden oder auf letztere allein sich bezieht; dann weil sie mit der Praxis dieser Zeit nicht mehr übereinstimmt. Oder wie will man die 15 Toni, welche diese beiden Lehrer angeben, mit dem 8 Tonartensystem vereinigen oder umgekehrt? Wenn es wahr ist, daß Ambrosius die vier sogenannten authentischen und Gregor noch dazu die sogenannten plagalischen Tonarten eingeführt hat, so hat die Kirche schon im vierten Jahrhundert das griechische Tonsystem abgeworfen. Isidor (6. Jahrhundert) schreibt (Gerbert Sc. I. 24): „Ejusdem musicæ perfectionis et metra consistunt in arsi et thesi, id est, in elevatione et positione.“ In „Rhythmimachia“ heißt es: „Sunt numeri, qui consonantias creant.“ Von einem Taktrhythmus ist keine Rede.

Daß man die griechische Theorie noch im 9. und 10. Jahrhundert und vielleicht noch später findet, mag seinen Grund darin haben, daß im Mittelalter niemand als gebildet angesehen wurde, welcher nicht auch über Musik reden konnte. Da man keine andern Werke zu diesem Zwecke besaß, so lehnte man sich direkt an die griechisch-römischen (noch heidnischen) Theoretiker an oder kommentierte einen M. Capella oder Boetius vom Katheder herab, obwohl die musikalisch-liturgische Praxis eine andere war.

Die Takttheorie für den Choralgesang, welchem einige französische Musiker das Wort reden, wird, abgesehen von der natürlichen Entwicklung des rezitierenden Kirchengesanges der ersten Jahrhunderte, welche schon den Takt dabei unstatthaft erscheinen läßt, vollends negiert durch die uns noch zu Gebote stehenden Dokumente und Monumente. Hätte der Taktrhythmus einen Platz gehabt, so hätten die Lehrer des Kirchengesanges in ihren Schriften eine klare und deutliche, gar nicht mißverständliche und zweideutige Lehre über den Takt (2/4, 3/4, 6/8 Takt) unzweifelhaft geben müssen, das aber ist nirgends geschehen.

Ferner stehen als unerschütterliche Beweise die Neumenmanuskripte da. Hätte man im ersten christlichen Jahrtausend diese liturgischen Gesänge im Takte ausgeführt, so müßten sich notwendigerweise Zeichen in denselben finden, welche eine Takteinteilung anzeigen. Man sang allerdings in der Mensuralzeit bis ins sechzehnte Jahrhundert mehrstimmige Werke ohne Taktstriche. Aber es war am Anfange eines jeden Stückes die Taktart angegeben und beim Singen hörbar geschlagen, wornach von jedem Sänger die nach einem bestimmten Werte geformten Noten in den Takt leicht eingeteilt werden konnten. Dies alles fehlt den Neumenschriften, und man hat nicht den mindesten Anhaltspunkt, eine Einteilung machen zu können. Wenn Dr. O. Fleischer („Neumen-Studien II.“) einen Neumen-Kodex gesehen hat, in welchem neben den Neumen noch Strichlein sich befinden, die nach seiner Meinung etwa eine Takteinteilung bedeuten könnten, so ist dies von gar keinem Belange. Nehmen wir dazu noch die Verschiedenheit der Neumenschriften in Bezug auf Dicke oder Zartheit der Zeichen, so haben wir am wenigsten Grund, für Taktanzeige und Takteinteilung zu plädieren. Ebensowenig finden wir derartiges in den Neumenschriften auf Linien, welche ihre Einführung Guido verdanken, der nach des Verf. Ansicht ein Hauptverteidiger des Taktes gewesen sein soll.

In seinem Feuereifer, überall eine Beziehung auf den Takt zu finden oder dareinzulegen, wo nur immer von kurzen und langen Silben die Rede ist, begegnen dem Verfasser mehreremale wunderliche Dinge z. B. S. 58 hat nach ihm in der Überschrift des 15. Kap. des Mikrologus „De commoda componenda modulatione“ das Wort commoda einen höchst dunklen Sinn, wenn man es nicht ableitet von cum und modus d. h. mesure, Taktmaß, so daß dies Wort proportioné, mesuré bedeutet. Da der Verf. modulatio ebenfalls als mesure erklärt, so entsteht ein Pleonasmus, durch welchen Guido auf den Takt ganz besonders aufmerksam gemacht hätte. S. 60 tadelt er Odo, daß er vier Töne auf eine musikalische Silbe zulasse, da Guido nur drei Töne gestatte, und da Odo vergleichsweise das Wort templum gebraucht, weist er ihn zurecht, daß es in der Musik keine Konsonanten gebe und das Wort

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

templum aus tempulum zusammengezogen sei, wobei diese vielen Konsonanten für eine Silbe verschwinden. Der Verfall des Gesanges in Riesenschritten (im 10. Jahrhundert) zeigt sich dem Verf. auch darin, daß Odo seine Vergleichungspunkte nicht mehr aus der Poesie, sondern aus der Prosa entlehnt! Und so noch andere Überschwänglichkeiten.

In einem Epilog läßt sich der Verf. vernehmen: „Im 13. Jahrhundert hatte man genug an der thörichten Plumpheit des Gesanges mit gleichen Tönen, welcher auch die Diaphonie nicht abhelfen konnte. Nach einem Jahrhundert der Tyrannei errang sich die rhythmische Freiheit die Unabhängigkeit und zeigte ihre Freude in überstürzten Melodieen, wie ein ungebändigtes Füllen; doch diese waren zwar streng rhythmisierte Melodieen, aber nicht mehr die alten gregorianischen, welche ihnen bloß zur Unterlage dienten." Der Verf. setzt, ohne stichhaltige Beweise dafür erbracht zu haben, voraus, daß man etwa vom 11.—13. Jahrhundert den Choral in gleichlangen Tönen gesungen habe; ebenso, daß die Diaphonie überall angewendet wurde. Den bevorzugten Säkularchören und einigen Klosterchören, welchen es möglich war, Diaphonie und Diskantus auszuführen, und welche diese Gesangsart meist nur an Festtagen übten, steht eine Unzahl von Klosterchören gegenüber, welche die Diaphonie nicht übten oder geradezu verboten. Diese Chöre führten die Tradition des frei rhythmischen Gesanges der Psalmen und Antiphonen fort, und man nahm alsbald aus der Mensuralmusik die drei Notengattungen longa, brevis, semibrevis auf, um durch dieselben einigermaßen den Rhythmus kenntlich zu machen. Nach obiger Darstellung des Verf. muß der Leser auf die Meinung kommen, als sei der gregor. Choral zu gar nichts anderem mehr gebraucht worden, als zur Unterlage der Diskantus-Melodieen zu dienen.

Den Schluß der Broschüre bilden praktische Erwägungen und eine kurze Zusammenfassung des ganzen Inhaltes. Es wird die Frage aufgeworfen: Wie kann man die mesure im Kirchengesang wiederherstellen und welche Notation ist dazu erforderlich? Der Verf. muß zugestehen, daß bis jetzt die Untersuchungen der Neumenschrift vergeblich gewesen sind. (Sie werden es auch in Zukunft bleiben!) Für einen guten Führer hält er auch den Accent — aber man müßte vorher wissen, über welche Worte das erste Mal eine Melodie komponiert wurde, da das nämliche Motiv bald aufgelöst und bald auf verschiedene Texte verteilt erscheint. Denn man kann ja, nach Instituta Patrum, den Accent beliebig setzen (??). Ein Rat wäre, die Silben zu versetzen, wie man in neueren Ausgaben gethan, um die kurzen vorletzten Silben zu entlasten. Zuletzt sollte noch mithelfen ein gebildetes musikalisch-rhythmisches Gefühl. Noch andere weitgehende Forderungen, umfassende Kenntnisse stellt der Verf. für die Neugestaltung des Chorals. Das alles zusammengenommen könnte doch diesen französischen Gelehrten nahelegen, daß ihr Unternehmen aussichtslos ist, und wenn sie auch etwas zuwege bringen, werden die Meinungen und Ansichten der einzelnen Gelehrten noch weiter auseinandergehen und sich widersprechen, als dies bisher in der Neumenfrage der Fall ist. Übrigens rächt sich hier auch der falsche Grundsatz, daß die Melodie ihren eigenen Rhythmus (Takt) habe, ohne Rücksicht auf den Text.

Was die Notation betrifft, so fordert der Verf. die Anwendung der modernen Noten und Takteinteilung. Die modernen Noten können als ein Notbehelf gebraucht werden, wie es jetzt hin und wieder der Fall ist; aber beim Gebrauche von Takteinteilung haben wir keinen gregorianischen Choral mehr, sondern moderne Musikstücke.

P. **A. Kornmüller**, O. S. B.

Expert, M. Henry, Les Maîtres Musiciens de la renaissance française. Sur les manuscrits les plus authentiques et les meilleurs imprimés du XVIe siècle, avec variantes, notes historiques et critiques, transcriptions en notation moderne, etc. — Liber quindecim Missarum. — Paris, Alphonse Leduc. 1898 und 1899.

Bereits im Kirchenmusikalischen Jahrbuche 1899 hat Herr Dr. Haberl S. 141 f. auf diese sehr wertvolle und für die Geschichte der Kirchenmusik hoch interessante Publikation aufmerksam gemacht. Das Unternehmen des Herausgebers Henry Expert zielt dahin, die Meisterwerke der Tonkunst aus der Zeit der französischen Renaissance dem musikverständigen Publikum in einer neuen, möglichst genauen Ausgabe vorzulegen. Bisher erschienen neun Lieferungen, von denen die ersten sieben weltliche Kompositionen von Orlando di Lasso, Costeley, Cl. Jannequin und die 180 Psalmen von Goudimel enthalten die beiden letzten vor uns liegenden Hefte beginnen die Publikation des „Liber quindecim Missarum", wel-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:20 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ches im Jahre 1516 in Rom bei Andreas Antiquus de Montona gedruckt wurde. Es ist dies überhaupt das erste musikalische Druckerwerk, das aus der ewigen Stadt hervorging. Erweckt schon dieser Umstand unser lebhaftes Interesse für die Reproduktion, so steigert sich dasselbe bei einem näheren Einblicke in die mit großer Noblesse auftretende neue Ausgabe.

H. Expert hat sich bei der Veröffentlichung dieser Tonwerke ganz und gar auf archäologischen Boden gestellt: er gibt dieselben so, wie er sie in den Originalien vorfand, ohne jede Änderung und jeden Zusatz wieder, nur daß er die alte Notation in die jetzt gebräuchliche überträgt und zur Erleichterung für jene, welche des Partiturspieles minder oder gar nicht kundig sind, unterhalb der 4- bezw. 5zeiligen Partitur einen Klavierauszug im sog. kleinen d. i. $^4/_4$ oder $^2/_2$ Takte beisetzt. An der Spitze einer jeden der beiden Lieferungen sind der ursprüngliche Titel, die Widmung des Druckers an Papst Leo X. und das Druckprivilegium, welches Leo dem ersteren verliehen, genau nach dem Originaldrucke in verkleinertem Facsimile gegeben; zu Anfang einer jeden Messe findet sich überdies noch ein Facsimile von den ersten zwei Seiten des Originales.

Gehen wir auf den eigentlichen Inhalt der beiden Lieferungen über, so finden wir in der 8. die Missa „de Beata Virgine" von Brumel und die Missa „Ave Maria" von P. de la Rue; in der 9. folgen die Missa „Alma Redemptoris" von Jo. Mouton und die Missa „Mente tota" von Fevin. Zu unserm Bedauern hat der Herausgeber es unterlassen, irgend eine bio- oder bibliographische Notiz über die genannten Komponisten beizufügen; ein Mangel, den jeder, der sich für diese Publikation näher interessiert, unangenehm empfinden muß. Wir unsererseits wollen diese Lücke einigermaßen ausfüllen, indem wir im weiteren Verlaufe unserer Besprechung gelegentlich kurze diesbezügliche Bemerkungen einschalten, wie wir sie den musikalischen Lexikon von P. Utto Kornmüller (2. Aufl.) und Dr. H. Riemann (5. Aufl.) entnommen haben.

Der niederländische Kontrapunktist Antoine Brumel (auch Bromel genannt) war ein Schüler von Okeghem und Zeitgenosse Josquin's. Er zählt zu den bedeutendsten Meistern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Erst am Hofe des Herzogs von Sora, ging er 1505 an jenen des Herzogs Alfonso I. von Ferrara, wo er wahrscheinlich auch gestorben ist. Kompositionen von ihm sind teils gedruckt, teils im Manuskript noch vorhanden. Die Proske'sche Bibliothek in Regensburg enthält vieles von ihm, u. a. vier Messen; ebenso finden sich Werke von ihm im päpstlichen Kapellen-Archiv und eine zwölfstimmige Messe sowie drei vierstimmige Credo auf der Münchener Bibliothek.

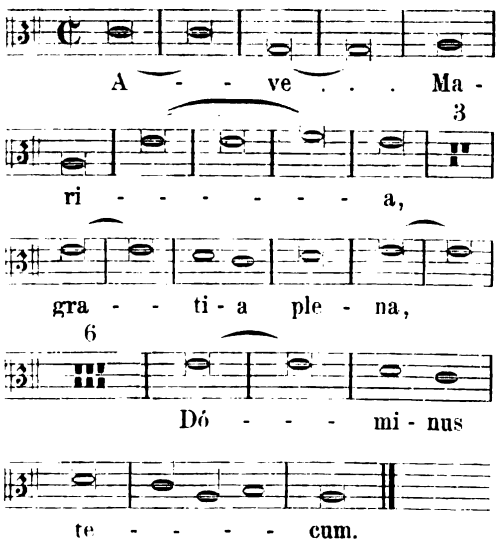
Der „Liber quindecim Missarum" enthält drei Messen von Brumel. Die erste derselben, mit welcher wir uns eben hier zu befassen haben, ist durchweg vierstimmig geschrieben (nur das zweite Agnus Dei ist ein Duo für Alt und Baß) und weist reiche Kontrapunktik auf. Als Themen wählte Brumel die Choralmelodieen des Ordinarium Missae für die Feste de Beata; im Credo hält er sich genau an den Modus I. des Graduale Romanum, dessen Melodie bei ihm allerdings mit der offiziellen Lesart nicht immer übereinstimmt. Das letztere ist übrigens auch im Agnus Dei der Fall. In liturgischer Hinsicht bietet das Gloria besonderes Interesse wegen der darin vorkommenden mehrfachen Abweichungen von dem jetzigen Texte des Missale. Nach den Worten „Domine, Fili unigenite, Jesu Christe" folgt nämlich die Einschaltung: „Spiritus et alme orphanorum Paraclite"; dann geht es weiter: „Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris" und hier ist unmittelbar beigefügt: „primogenitus Mariae Virginis Matris." Ein weiterer Beisatz findet sich nach „suscipe deprecationem nostram" in den Worten „ad Mariae gloriam". Am auffallendsten erscheint der ungewöhnliche, aber an sich wunderschöne Parallelismus bei „Quoniam". Hier heißt es: „Quoniam tu solus sanctus, Mariam sanctificans. Tu solus Dominus, Mariam gubernans. Tu solus Altissimus, Mariam coronans, Jesu Christe. Cum sancto Spiritu etc." Das Benedictus weicht ebenfalls vom heutigen Wortlaute ab: „Benedictus Mariæ filius, qui venit etc." Diese Textesverschiedenheit ist teils in den liturgischen Büchern der damaligen Zeit begründet, teils wechseln diese „Interpolationen" nach Ländern; auch Palestrina hat sie in Messen de B. M. V. gebraucht.

Der Komponist der zweiten von Expert publizierten Messe, Pierre de la Rue, war Niederländer und einer der hervorragendsten Vorpalestriner. Auch er lebte zur Zeit Josquins und hatte gleich diesem Okeghem zum Lehrer. Über sein Geburts- und Todesjahr fehlen verlässige Nachrichten; gewiß aber ist,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

daß er von 1492–1510 Kapellsänger am Hofe von Burgund war und 1501 in den Genuß einer Präbende zu Courtray gelangte. Er beherrschte die kompliziertesten Formen des imitierten Kontrapunktes mit einer Meisterschaft wie nicht leicht ein zweiter, doch fehlen seinen Werken auch Größe und Empfindung nicht. Gedruckt sind von ihm erhalten vierzehn Messen; außerdem besitzen die Bibliotheken zu Brüssel, Mecheln und München, sowie die päpstliche Kapelle in Rom noch einundzwanzig Messen von ihm im Manuskripte. Zahlreiche andere von seinen Kompositionen sind teils gedruckt, teils als Manuskript vorhanden.

Die uns vorliegende Messe zeichnet ein Reichtum von kontrapunktischer Kunst und eine Gewandtheit in polyphoner Struktur aus, wie man sie nicht häufig trifft. Dabei wird das Ganze von wohlthuender künstlerischer Einheit getragen. Das Credo ist fünfstimmig (S., A., T. I., II., B.), die Sätze, „Pleni sunt etc." und „Benedictus" sind drei-, alle übrigen Teile der Messe vierstimmig komponiert. Im Credo findet sich eine Eigentümlichkeit, der wir auch in manch andern Kompositionen der vortridentinischen Epoche begegnen, so noch bei Palestrina in der Missa „Ecce Sacerdos". Während nämlich vier Stimmen die Stelle „Et ex Patre natum" bis „Qui propter nos homines" zum Vortrage bringen, läßt der Autor den I. Tenor das Thema der ganzen Messe singen:



Bei „Et resurrexit" sind die ersten sechs Noten des Themas c̄ g a ē f̄ ē mit dem Texte „Ave Maria" noch einmal in derselben Weise, aber mit vergrößerten Werten, eingefügt.

Johannes Mouton (eigentlich Jean de Hollingue), geboren wahrscheinlich zu Holling bei Metz, gestorben am 30. Oktober 1522 in St. Quentin, einer der bedeutendsten Kontrapunktisten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war ein Schüler von Josquin des Près und der Lehrer des berühmten Willaert. Erst Kapellsänger der Könige Ludwig XII. und Franz I. von Frankreich, wurde er später Kanoniker zu Thérouanne, zuletzt in St. Quentin. Er war ein Meister aller kontrapunktischen Disziplinen. Seine Schreibweise hat mit derjenigen Josquin's so viele Ähnlichkeit, daß nicht selten Werke des einen dem andern zugeschrieben wurden. Von seinen Kompositionen, welche zwölf Messen und eine große Anzahl Motetten u. dgl. umfassen, sind viele durch den Druck veröffentlicht worden, andere befinden sich als Manuskripte im päpstlichen Kapellarchiv, auf der Münchener und in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg.

Die Missa „Alma Redemptoris", welche die erste Hälfte der 9. Lieferung des uns vorliegenden Werkes ausfüllt, ist durchweg über Themen und Motive aus der Choralmelodie der genannten Marianischen Antiphon überaus geist- und kunstvoll gearbeitet. Besondere Aufmerksamkeit verdient das fünfstimmige Credo. Hier führen nämlich Sopran, Alt, Tenor und Baß den ganzen liturgischen Text nach dem eigentlichen Thema der Messe durch; der hier eingefügte II. Alt aber singt das vollständige Credo nach der Melodie des Modus I. *im* offiziellen Graduale Romanum, allerdings mit mehrfachen, nicht wesentlichen Modifikationen. Die übrigen Teile der Messe sind meist vierstimmig geschrieben; nur das „Crucifixus" ist dreistimmig, Benedictus und das zweite Agnus sind zweistimmig, das dritte Agnus dagegen wieder fünfstimmig komponiert.

Von Antonius de Fevin (dies die gewöhnliche Schreibweise seines Namens) ist in Bezug auf Lebensumstände durchaus nichts Sicheres zu ermitteln. Kornmüller sagt, er sei Ende des 15. Jahrhunderts in Orleans geboren; Riemann hält es für wahrscheinlicher, daß er ein Niederländer war; zum Überfluß nehmen ihn auch noch die Spanier als ihren Landsmann in Beschlag. Jedenfalls war er ein bedeutender Kontrapunktist, Zeitgenosse und glücklicher Rivale von Josquin. Von seinen Kompositionen besitzen wir sechs gedruckte und mehrere ungedruckte Messen, deren Manuskripte sich in München und Wien befinden, sowie zahlreiche Motetten.

Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Missa „Mente tota“ ist im ersten Tone, und zwar transponiert in die Oberquarte mit ♭, geschrieben größtenteils vierstimmig und wie die vorher besprochenen Messen im sog. blühenden Kontrapunkte mit anerkennenswertem Geschicke komponiert. Für das „Pleni“ im Sanctus, das Benedictus und das zweite Agnus wählte Fevin hier den zweistimmigen Satz.

Unserm Geschmacke stehen diese Messe und die unmittelbar vorhergehende von Mouton im großen und ganzen merklich näher als jene von Brumel und P. de la Rue, wiewohl auch diesen Erhabenheit und eindrucksvolle Wirkung nicht abgesprochen werden dürfen. Im Wohlklang erreichen sie aber die Messen von Fevin und namentlich Mouton nicht. Übrigens bringt Fevin gegen den Schluß des Gloria musikalische Wendungen von solcher Weichheit, daß wir eine Nachahmung für kirchliche Zwecke nicht empfehlen könnten. Trotz aller Vorzüge haben diese Messen auch ihre Schwächen. Dazu gehört die ungebührliche Länge mancher Sätze, die nicht selten auf das Bestreben zurückzuführen ist, die kontrapunktische Durchführung des Themas möglichst vielseitig zu gestalten. Auch harmonische Härten gehören durchaus nicht zu den Seltenheiten — und in Bezug auf Stimmführung begegnen wir gar manchen Stellen, die Palestrina, Vittoria u. a. sicher nie geschrieben hätten. Wir meinen hier die gleiche Bewegung von zwei und mehr Stimmen zu einer vollkommenen Konsonanz hin; verdeckte, mehrfach sogar offene Quint-Fortschreitungen, völlig frei eintretende Dissonanzen u. dgl. Immerhin gewährt das Studium der in Rede stehenden Werke hohes Interesse; es zeigt, zu welcher Ausbildung man es schon damals in kontrapunktischer Arbeit gebracht hatte, und welche treffliche Chöre zur Verfügung haben stehen müssen, um Tonwerke von solcher Art gediegen zur Ausführung zu bringen.

Um nunmehr auch noch ein Wort über die Form zu sagen, in welcher H. Expert die vorliegenden Neudrucke hat herstellen lassen, so sind uns außer dem bereits oben erwähnten Mangel von bio- und bibliographischen Notizen zwei Punkte besonders aufgefallen: erstens das Fehlen jeglicher Accidenzbezeichnungen und zweitens die stellenweise arg lückenhafte Textunterlage. Wenn Expert bezüglich des ersteren Umstandes die Behauptung aufstellt, daß die Anwendung der Alteration mittels Diesis und ♭molle erst gegen 1550 regelmäßig und durchaus allgemein wurde, und den Beweis hiefür in den Kommentarien zu seinen Publikationen zu erbringen verspricht, so kann man auf diesen Beweis nur mit gespannter Neugierde harren; die bisherige Forschung hat zu gegenteiliger Annahme geführt und Dr. Haberl hat sicherlich recht, wenn er (K. M. Jahrbuch 1899 S. 142) sagt, das einzige Zitat aus der „Institution musicale“ von Claude Martin — Paris 1556 — genüge da sehr wenig. Übrigens lassen sich eine Unzahl von Stellen in den hier besprochenen Messen ohne Anwendung der Accidenzbezeichnungen (♯ oder ♮) einfach nicht anhören. Der unterrichtete Musiker wird sich dabei zu helfen wissen; für den Musikschüler aber ergeben sich aus dem beregten Mangel viele und erhebliche Schwierigkeiten. Hinsichtlich der Textunterlage hätte der Herausgeber gegen den von ihm ja gewiß nicht ohne Grund gewählten archäologischen Standpunkt sicher nicht gefehlt, wenn er dieselbe da, wo sie in den Originalien Lücken aufweist, durch Zusätze in Klammern ergänzt hätte; seine Ausgabe wäre dadurch um vieles praktischer und instruktiver geworden.

Weit entfernt, dem verdienstvollen Unternehmen durch vorstehende Ausstellungen auch nur das mindeste an seinem inneren Werte abzusprechen, sollen dieselben im Gegenteile unser Interesse für die bedeutsame Publikation noch deutlicher zum Ausdrucke bringen: man wünscht ja das, was man schätzt, stets um so untadeliger, je mehr und je aufrichtiger man es schätzt.

Elsendorf. **J. Auer.**

Tabulae codicum manu scriptorum praeter Graecos et Orientales in bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum — edidit Academia Caesarea Vindobonensis. **Volumen X.** (Codicum musicorum pars II.) Cod. 17501—*19500. Vindobonae venumdat Caroli Geroldi filius bibliopola Academiae. MDCCCIC.

Es ist eine hocherfreuliche Erscheinung und ein schönes Zeugnis für die wissenschaftliche Regsamkeit der gegenwärtigen Zeit, daß man allenthalben an unseren größeren Bibliotheken die Herstellung genauer und ausführlicher Kataloge in Angriff genommen hat. Durch die Veröffentlichung solcher Kataloge wird eben nicht nur die Benützung der einzelnen Bibliotheken ungemein erleichtert, sondern es öffnet sich auch dem Forscher eine Hilfsquelle von großer Bedeutsamkeit: er wird durch sie nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selten auf Werke aufmerksam, von deren Existenz er sonst niemals Kenntnis erlangen würde; ja, er kann an der Hand solcher Kataloge oft ebenso sicher in seinem Zimmer arbeiten als am Tische der betreffenden Bibliothek.

Die Kaiserliche Akademie in Wien ist nun schon seit Jahren damit beschäftigt, einen vollständigen Katalog über alle handschriftlichen Werke der dortigen Kaiserlichen Bibliothek herauszugeben. Bisher sind 10 Bände erschienen, von welchen die beiden letzten für den Musiker darum besonderes Interesse haben, weil sie das Verzeichnis der Codices musici enthalten, d. i. der musikalischen Handschriften, die in der genannten Bibliothek vorhanden sind. Über den 9. Band, der die Nummern 15501—17500 umfaßt, hat Herr Dr. Haberl im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1898, Seite 134 f. eingehend berichtet; wir haben uns hier mit der Besprechung des im Mai v. J. erschienenen 10. Bandes zu befassen.

In den Vorbemerkungen begegnet uns zunächst die Erklärung, daß die Herausgeber bei Publikation des 9. Bandes der Ansicht gewesen seien, es könnte mit dem nächsten, nunmehr vorliegenden Bande das ganze handschriftliche Material der Kaiserlichen Bibliothek, soweit es die Musik beträfe, erschöpft werden; daß sich aber diese Hoffnung als eine vergebliche erwiesen habe, weil man in der Zwischenzeit einerseits eine Menge von bisher unbekannten Manuskriptbänden der betreffenden Kategorie gefunden, anderseits vieles neu erworben habe. Infolgedessen könne nicht nur von einem Abschlusse des musikalischen Handschriftenkataloges mit Vorliegendem keine Rede sein, sondern es müsse auch konstatiert werden, daß hier nur der kleinere Teil des noch vorhandenen Materiales behandelt, damit aber wenigstens der Bestand der eigentlichen Bibliotheca Palatina zu Ende gebracht sei; der andere, größere Teil, welcher die umfangreichen Sammlungen von Raphael Georg von Kiesewetter und Wilhelm August von Ambros in sich schließe, müsse einem weiteren Bande vorbehalten bleiben. Dieser solle dann auch ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der musikalischen Themate von jenen Werken enthalten, deren Komponisten unbekannt sind.

Inhaltlich ist der 10. Band, unwesentliche Abweichungen ausgenommen, genau so angelegt wie der 9. Für den Text wurde auch hier, in der richtigen Auffassung, daß Werke dieser Art wissenschaftliche Form mit internationalem Charakter verbinden müssen, die lateinische Sprache gewählt. Die Beschreibung der einzelnen Manuskripte ist kurz, aber sehr genau und durchweg von einer solchen Vollständigkeit, daß dem Forscher nichts zu wünschen übrig bleibt. Sie beginnt mit Codex Nr. 17501 und endigt mit *19500. Der Asteriskus vor der letzteren Zahl hat seine Begründung darin, daß in der Kaiserlichen Bibliothek mit Nummer 19472 eine Reihe geschichtlicher Manuskriptbände beginnt. Um nämlich die Numerierung dieser Codices nicht ändern zu müssen, was ungeheuere Mühe verursacht hätte, hat man von Nummer 19472 an die musikalischen Handschriften mit einem vorangestellten * bezeichnet, während bei den historischen der Asteriskus fehlt. So bezeichnet also beispielsweise Nr. 19480 einen Handschriftenband historischen, Nr. *19480 dagegen einen solchen musikalischen Inhaltes. Vor jedem der hier beschriebenen Codices ist neben der Katalogsnummer die frühere Bibliotheks-signatur in Klammern beigefügt, z. B. 19030 [A. N. 48. E. 37.]. Im ganzen umfaßt der vorliegende Band 1999 Nummern — eine Zahl, die allein schon auf die Unsumme von Mühewaltung schließen läßt, welche der gelehrte und musikalisch tüchtig gebildete Verfasser, Herr Dr. Joseph Mantuani, auf dieses Werk verwendet hat. Besonders aber tritt sein emsiger Fleiß in den drei Spezialverzeichnissen am Schlusse des Bandes zu Tage: im Index nominum, im Index rerum und in der Signatur-Konkordanz.

Während im eigentlichen Kataloge (von Seite 1—408) die einzelnen Manuskripte nach der Reihenfolge der Bibliotheksnummern aufgeführt sind, bringt der Index nominum (S. 409—444) die Namen der Komponisten, von denen sich in den beschriebenen Codices Werke finden, in alphabetischer Ordnung und mit Angabe der Nummern, unter welchen diese Werke katalogisiert sind. Der Index rerum, das Sachregister, erstreckt sich von Seite 445—561 und gibt ein alphabetisches Verzeichnis der sämtlichen Textanfänge, leider nicht mit Beifügung des betreffenden Komponisten, sondern nur mit Angabe der in Betracht kommenden Katalogsnummer. Die Signatur-Konkordanz endlich (Seite 562—587) stellt die alte und die neue Bibliothek-Signatur neben einander und ermöglicht leichteres und schnelleres Auffinden für jene, welchen zunächst nur die alte Signatur vorliegt.

Wer es weiß, welcher Aufwand von Zeit und Mühe erforderlich ist, um nur die Vor-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

arbeiten für ein Werk wie das vorliegende zu erledigen, und welche Geistesarbeit man bewältigen muß, damit ein Katalog von so echt wissenschaftlicher Gründlichkeit erstehen könne, der wird mit uns dem Verfasser aufrichtig Dank wissen und ihn freudig beglückwünschen zu dieser Leistung, die nicht nur das Ansehen der Kaiserlichen Bibliothek zu Wien in hohem Grade fördern, sondern auch eine unschätzbare Fundgrube für bibliographische und historische Forschungen auf musikalischem Gebiete bilden wird und künftighin von niemand übersehen werden darf, der es mit Studien dieser Art ernst nimmt.

Elsendorf. J. Auer.

Habert, Johannes Ev., Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig, 1899. Breitkopf & Härtel.

Von den Werken des am 1. September 1896 zu Gmunden verstorbenen Chorregenten und Organisten Johannes Ev. Habert veranstaltet der rührige Verlag Breitkopf & Härtel bereits seit einigen Jahren eine Gesamtausgabe, als deren XIII. Serie die „Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition" publiziert wurden. Das groß angelegte Werk, welches in pietätvoller Weise „dem Andenken des Fürsten der Musik, Pierluigi da Palestrina", gewidmet ist, erscheint hier zum erstenmal; die Drucklegung hat der K. K. Professor Dr. Alois Hartl in Ried (Oberösterreich) genau nach dem in Habert's Nachlasse vorhandenen Manuskripte besorgt. Wie der letztere im Vorworte zum I. Band (S. XII) selbst erklärt, hat er die ganze vorliegende Arbeit „in erster Linie für solche geschrieben, welche sich der kirchlichen Musik widmen wollen"; wir dürfen indes gleich an dieser Stelle beifügen, daß dieselbe auch andern Jüngern der Tonkunst höchst wertvolle Dienste leisten wird. Der Gesamtinhalt ist auf vier Bücher verteilt, deren jedes einen Band bildet und die wir im folgenden der Reihe nach besprechen wollen.

Erstes Buch: Harmonielehre. Über den Ursprung und das Entstehen dieses ersten Teiles sagt der Herausgeber in der Vorrede (S. XIV): „Die Anfänge der vorliegenden Harmonielehre fallen in das Jahr 1877. Habert mußte damals dem talentierten Knaben Busoni in diesem Fache Unterricht erteilen. Bald hieß es für denselben, Gmunden wieder verlassen und nach Wien abreisen. Man bat Habert, den Unterricht schriftlich fortzusetzen, was er auch that. Gleichzeitig schickte er die Unterrichtsbriefe in das ihm befreundete Stift Maria Einsiedeln in der Schweiz, wo man sein diesbezügliches Anerbieten mit Dank annahm, und wo unter Benützung dieser Briefe der Unterkapellmeister Ursus Jecker andere in der Harmonielehre unterrichtete. Im Laufe der Jahre hat Habert diese Arbeit mannigfach vervollkommnet und erweitert. Namentlich ist letzteres bei dem Abschnitte über die Verbindung der Akkorde in der Dur-Tonart der Fall. Hierdurch wurde die Zahl und Anordnung der Notenbeispiele in diesem Teile vielfach eine andere, während die späteren Teile Hinweise auf frühere Partien der älteren Bearbeitung enthalten, was bei der Drucklegung und Korrektur einige Schwierigkeit machte."

Wie Habert (Vorrede S. VII) ausdrücklich bemerkt, ist er bei Abfassung seiner Harmonielehre im großen und ganzen den Weg Simon Sechter's gegangen. Infolgedessen behandelt er die Dur- und Moll-Tonarten streng getrennt und baut sein ganzes Lehrgebäude auf der Theorie vom Fundamentalbaß auf. Ob dieser Gang methodisch gerade der beste und einfachste ist, darüber ließe sich ja allerdings mancher Zweifel begründen, um so mehr, als der strenge Kritiker den Mangel eines logisch entwickelten Systems unmöglich übersehen kann. Praktisch genommen besteht freilich der Wert einer jeden Schule immerhin darin, daß man das, was man zu lehren hat, gründlich, gut und erfolgreich lehrt — und in dieser Beziehung muß man den Habert'schen Ausführungen unbeschränkte Anerkennung zollen.

Als Mann von Erfahrung setzt er bei dem Schüler keinerlei musikalische Vorkenntnisse voraus und beginnt deshalb mit der Lehre vom Tone, reiht hieran jene von den Intervallen und greift dann in der ganz richtigen Anschauung, daß man das Bestehende nur dann gründlich verstehen kann, wenn man weiß, woraus es entstanden ist, auf den Choral und die alten, sogenannten Kirchentonarten zurück. Die hohe Wertschätzung, welche der Verfasser dem ersteren angedeihen läßt, tritt sowohl in diesem als in den drei weiteren Büchern immer und immer wieder mit einer Wärme, wir möchten sagen mit einer Innigkeit zu Tage, die jeden Kenner, vorab den Kirchenmusiker, nur hoch erfreuen kann. Die Kirchentonarten behandelt er kurz, aber lichtvoll; die für jeden Ton beigefügten charakteristischen Choralmelodieen sind vorzüglich aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

selten aufs Land erleichtern das Verständnis der stenz in Betracht kommenden tonalen Unterwürde wesentlich. Leider hat Habert hiebei, wie überhaupt das ganze Werk hindurch, die Ausgaben von Dom Pothier, nicht aber die offiziellen Choralbücher benützt.

Nunmehr beginnt der Verfasser die Akkordlehre, in welcher er zuerst die Akkorde der Dur-Tonart und ihre Umkehrungen im allgemeinen darlegt, den Unterschied zwischen Stamm- und abgeleiteten Akkorden feststellt und endlich die Verbindung der Akkorde in der Dur-Tonart behandelt. Dieser Abschnitt bildet naturgemäß den Hauptbestand des Buches. Auf ihn folgt die Darstellung der Tonleitern und Intervalle der Moll-Tonart sowie die Lehre von den Akkordverbindungen in derselben. Den Schluß bildet der Unterricht über den Wechsel der Tonart (die Modulation), über die Anwendung der Chromatik in Dur und Moll und über die enharmonischen Verwechslungen. In einem Anhange sind vortreffliche Winke in Bezug auf das Spielen bezifferter Bässe gegeben.

Was die Form der Darstellung betrifft, so war Habert sichtlich bemüht, möglichst klar und anschaulich zu schreiben. Daraus erklärt sich eine gewisse Breite, die manche vielleicht tadeln werden, die aber für den Schüler nur von Nutzen sein kann; das ist auch der Grund für die Menge der beigefügten Notenbeispiele. Und was dem Buche einen besonderen Wert verleiht, das ist der Umstand, daß der Verfasser sich keine Gelegenheit entgehen läßt, die Anwendung der theoretischen Grundsätze an kleinen Auszügen aus den Werken unserer Klassiker zu zeigen. Nicht minder anerkennenswert erscheint uns der edle Freimut, mit welchem er hier und sonst im vorliegenden Werke auf die Ungereimtheiten hinweist, wie sie sich in der „modernen" Musik so vielfach breit machen und die ihren Grund nur in unbotmäßiger Gesetzlosigkeit und in Verwechslung von Mittel und Zweck finden lassen.

Eines freilich werden viele an diesem ausgezeichneten Lehrbuche recht ungern vermissen: die Harmonisierung gegebener Melodieen — ein Mangel, den auch wir bedauern. Denn darin vermögen wir Habert nicht beizupflichten, daß er sein Vorgehen nach dieser Hinsicht mit dem Satze begründet: „Das gehört nicht in die Harmonielehre, sondern in den einfachen Kontrapunkt."

Das zweite Buch: „Die Lehre vom einfachen Kontrapunkte" befaßt sich, wie es nach Natur der Sache nicht anders sein kann, zum weitaus größten Teile mit dem strengen Satze. Habert folgt hier genau dem altbewährten Lehrgange, den der bekannte Kontrapunktiker Johann Joseph Fux im „Gradus ad Parnassum" eingehalten hat, beschränkt aber die Übungen nicht wie dieser auf vier Tonarten, sondern läßt die kontrapunktischen Arbeiten nach dem Muster von Haller's „Kompositionslehre" in den acht Kirchentonarten vornehmen. Auf diese Weise wird der Schüler einerseits immer tiefer in das Verständnis von Wesen und Eigenart jener alten modi eingeführt, andrerseits eröffnet sich dem kompositorischen Talente schon hier ein Gesichtskreis, von dessen schier endloser Weite diejenigen keine Ahnung haben, deren musikalische Ideen über die Grenzpfähle von Dur und Moll nicht hinausreichen. Einen besonders glücklichen Griff that der Verfasser damit, daß er als Cantus firmus durchweg nur Melodieen aus dem gregorianischen Choral wählte. Er geht hier ganz wie Haller von der einzig korrekten Auffassung aus, daß der Choral das Alpha und Omega, der Kanon des echten Kirchenmusikers sein und bleiben müsse. Der Schüler aber lernt auf Grund dieser Methode nicht nur, in welcher Weise man Choralmelodieen als Themen für kontrapunktische Arbeiten behandeln kann, sondern er gelangt auch zu einer stets umfassenderen Kenntnis jenes unerschöpflichen Schatzes von „schönen, originellen und ausdrucksvollen Melodieen", wie der Choral ihn in sich birgt.

Diese fortwährende Bezugnahme auf den Choral läßt uns denn auch den Mangel eines ausführlichen Unterrichtes über Melodiebildung nachsichtiger beurteilen. Daß ein solcher im höchsten Grade wünschenswert, ja notwendig wäre, wird gewiß niemand bestreiten; Habert hätte aber denselben um so weniger übersehen sollen, als er ja an Haller gerade hierin das schönste Muster vor sich sehen konnte. Wenn er zu einem Cantus firmus meistenteils nur einen einzigen Kontrapunkt setzt und nicht wie Bellermann und Haller deren mehrere, so möchten wir das nicht gerade als einen Fehler bezeichnen, weil eben der Verfasser selbst immer wieder ausdrücklich erklärt, daß zur tüchtigen Ausbildung in den kontrapunktischen Disziplinen weitere Übungen notwendig seien, die er aber dem Schüler überlasse, und weil er es an Anleitung hiezu wahrlich nicht fehlen läßt. Dagegen hätten wir es für vorteilhafter erachtet, wenn er von den bekannten sechs Gattungen des Kontrapunktes die dritte — drei

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Noten gegen eine — nicht ganz außer acht gelassen hätte; sie wird, allerdings nach dem Vorgange von Fux, nur mit einer kurzen Bemerkung abgethan.

Von besonderem Werte für den gedeihlichen Fortschritt des Studiums sind die zahlreichen Muster, die Habert auch hier wieder aus den Klassikern, allen voran aus Palestrina vorführt und die zur Begründung und Befestigung der theoretisch gewonnenen Kenntnisse wesentlich beitragen. Freilich, wenn Habert auf Grund dieser alten Meister der Polyphonie den Sprung in die große Sext als im strengen Satze unbedingt erlaubt darstellen zu dürfen meint (S. 15 f.), ja die Festhaltung eines diesbezüglichen Verbotes sogar als „ungeschickt" bezeichnet, so vermögen wir diese Ansicht nicht zu teilen: er macht hier eben Ausnahmen zur Regel. Wenn er nun aber gar noch beifügt, „konsequenterweise" müßte man dann auch den noch weiteren Sprung in die Oktave verbieten, so bringt ihn dieser Satz in Konflikt mit der Logik; denn es handelt sich doch wahrlich nicht um die Weite des Sprunges, sondern um dessen Sangbarkeit. Die Bemerkung endlich, „das Kirchliche einer Komposition liege gewiß nicht in der Meidung solcher Schritte", läßt sich nicht besser widerlegen als durch Anführung der Thatsache, daß der in Rede stehende Tonschritt in den Melodieen des Chorales nicht ein einzigesmal zu finden ist, sowie durch die bei Haller (Kompositionslehre, S. 15) aus der Choralschule von P. A. Kienle citierten schönen Worte: „Diese verbotenen Intervalle dienen mehr der Darstellung und Erweckung leidenschaftlicher Affekte. Darum entsprechen sie der erhabenen Ruhe und heiligen Würde des Dienstes Gottes nicht."

Auch damit können wir uns nicht einverstanden erklären, daß der Verfasser im I. und V. Kirchenton (vgl. S. 25—40 so strenge zwischen Melodieen mit h, solchen mit b und solchen mit h und b unterscheidet und von dem Schüler bei Ausarbeitung des Kontrapunktes genaue Rücksichtnahme auf jene Eigentümlichkeit des c. f. verlangt. Die Erniedrigung von h zu b ist doch immer nur eine zufällige d. h. durch die Notwendigkeit der Vermeidung des Tritonus bedingte und es ist nicht abzusehen, warum der Kontrapunkt zu einem c. f. ohne h nicht zuweilen ein b setzen dürfte, wenn die gute Führung der Melodie dies erfordert. Haller und Bellermann wissen von derartigen Beschränkungen nichts.

Dem Kenner des Chorales muß es auffallen, daß Habert bei den kontrapunktischen Übungen die äolische und jonische Tonart konsequent ignoriert. Es ist das in der eigentümlichen Anschauung begründet, die er von diesen Tonarten hat und die er bereits im I. Buche S. 42 und 43 dargelegt hat. Dort sagt er: „Der IX. Ton ist in seiner Wesenheit nichts anderes, als der I. Ton mit b eine Quinte höher versetzt." So ist auch der X. Ton nichts anderes als der II. Ton mit b eine Quinte höher gesetzt; der XI. Ton nichts anderes als der V. Ton mit b eine Quinte höher gesetzt und der XII. Ton ist der VI. mit b eine Quinte höher gesetzt. Wie man sieht, hat die ganz und gar unrichtige Unterscheidung der alten Tonarten in solche mit h und solche mit b unsern Verfasser ganz darauf vergessen lassen, daß ja die modi IX—XII ebenso wie die vorhergehenden acht ihre eigene Tonika und ihre eigene Dominante haben und daß sie gerade hierdurch jenes eigentümliche Gepräge erhalten, daß sie von jeder andern Tonart charakteristisch abhebt und jede Vermischung mit einer solchen von vorneherein ausschließt.

Den Schluß des zweiten Buches bildet eine sehr instruktive Darstellnng von der Anwendung des einfachen Kontrapunktes bei der Begleitung des Chorales und eine gedrängte Abhandlung über den einfachen Kontrapunkt im freien Satze.

Das dritte Buch entwickelt die Lehre von der Nachahmung — und diesen Teil möchten wir den schönsten des ganzen Werkes nennen. Die Methode, welche Habert hier anwendet, ist einfach vorzüglich und macht, im Zusammenhange mit der lebendigen Darstellung und unterstützt von einer ungemein reichen Auswahl instruktiver Beispiele aus den Meisterwerken kirchlicher und profaner Tonkunst, das Studium nicht nur erfolgreich, sondern auch angenehm und immer neu anregend.

Habert gliedert die willkürliche periodische Nachahmung in zwei Hauptarten: in die Nachahmung eines gegebenen Cantus firmus und in die Nachahmung des Kontrapunktes, der zu einem C. f. gesetzt worden ist. Neben der Nachahmung sind es noch die Wiederholung und die Versetzung, auf welche besonders aufmerksam gemacht wird als auf Mittel, welche gleich der Nachahmung dazu dienen, einen musikalischen Gedanken weiter auszuführen.

Im ersten Abschnitte, der Lehre von der Nachahmung des Cantus firmus, behandelt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

der Verfasser der Reihe nach die zwei-, drei- und vierstimmige Nachahmung. Hiebei läßt er für jede Gattung drei besondere Übungen vornehmen: zuerst Nachahmung eines einzigen gegebenen Themas, sodann Beifügung eines zweiten Themas, das wieder nachzuahmen ist, und endlich Anwendung dieser beiden Übungen auf eine frei zu erfindende Melodie über einen beliebigen Text. Im Zusammenhange mit diesen Übungen kommt nun die Lehre von der musikalischen Periode zur Darstellung, und hier verbreitet sich Habert in sehr gediegener Form über das Strophenlied, das durchkomponierte Lied, die Liedform in Tänzen und Märschen, weiter über Marsch, Mazurka und das Lied im Klaviersatze.

Der zweite Abschnitt wendet das bisher Gesagte auf die Nachahmung in den kontrapunktierenden Stimmen an und zwar in getrennter Behandlung von Vokal- und Orgelkomposition, für welch letztere besondere Übungen in Fertigung von Choralvorspielen gefordert werden, teils mit selbst erfundenen, teils mit solchen Motiven, welche dem Cantus firmus entnommen sind.

Auf Grund der so gewonnenen Kenntnisse geht der Verfasser im dritten Abschnitte, welcher die Einleitung in die Lehre von der Fuge gibt, auf das Versett, als auf die erste Durchführung des Fugenthemas über. Nach den notwendigen Erklärungen von Führer und Gefährten sowie von den mancherlei Beziehungen, in welche diese gegenseitig treten können, erhält der Schüler Anleitung zur Fertigung zwei-, drei- und vierstimmiger Versetten in den acht Kirchentonarten. Nunmehr folgt eine längere Ausführung über die kanonische Beantwortung des Themas, die recht viel Interesse bietet, und die Darstellung von der Anwendung der Nachahmung im Kyrie der Vokal-Messen und der Messen mit Orgelbegleitung, womit der Band abschließt.

Wie in der Lehre vom einfachen Kontrapunkt; so wählt Habert auch hier seine Motive zum weitaus größten Teile aus dem gregorianischen Choral und hält strengen und freien Satz entsprechend auseinander. Durch das ganze Buch zieht sich das sichtliche Bestreben, den Schüler in die praktische Komposition, zunächst für kirchliche Zwecke, systematisch einzuführen. Daß dabei auch auf die profane Musik sorgfältig Bedacht genommen ist, kann der so überaus wünschenswerten allseitigen Bildung unserer Komponisten nur förderlich sein.

Im vierten Buche führt uns der Verfasser die Lehre vom doppelten und mehrfachen Kontrapunkte vor. Er geht hier bedeutend weiter als die meisten andern Werke dieser Art. Während nämlich jene, Sechter und wenige andere ausgenommen, nur den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime, höchstens noch, wie z. B. Marpurg, in der Non, Undezime, Tredezime und Quatuordezime zur Darstellung bringen, behandelt Habert noch überdies jenen in der Sept, Sext und Quinte. All diese Gattungen des doppelten Kontrapunktes werden im ersten Abschnitte der Reihe nach eingehend erklärt; im zweiten und dritten Abschnitte folgt dann die Vereinigung von zwei und drei doppelten Kontrapunkten.

Auch hier begnügt sich der Verfasser nicht mit einer bloßen Anführung der Regeln und mit den notwendigen erläuternden Beispielen, sondern zeigt die Anwendung dieser Art von Kontrapunktik in der praktischen Komposition. Zu diesem Zwecke nimmt er, wo es nur angeht, einen fest stehenden Gesang aus dem Choral oder aus dem deutschen Kirchenliede, bildet aus demselben mit Verwendung des doppelten und einfachen Kontrapunktes kürzere oder längere Präludien und Versetten und legt so den Grund zur Verwertung des doppelten Kontrapunktes in länger ausgeführten Sätzen. Haben wir nun schon beim Studium der vorhergehenden Bände nicht umhin gekonnt, dem Bienenfleiße des Verfassers immer und immer wieder vollste Anerkennung zu zollen, so nötigt uns der Fleiß, den Habert auf diesen letzten Teil seiner Kompositionslehre verwendet hat, Staunen und Bewunderung ab. Nur wer sich die Mühe nimmt, das hier zu Tage geförderte Material gründlich durchzuarbeiten, wird im stande sein, die Unsumme von geistiger Anstrengung zu würdigen, wie sie notwendig war, um eine Darstellung von solcher Genauigkeit, solcher Vollständigkeit und solcher Klarheit zu bieten.

Leider war es dem Verfasser nicht gegönnt, auch die ebenso schön begonnene Lehre vom mehrfachen Kontrapunkte zu Ende zu führen. Zwar bringt uns der vierte Abschnitt noch die Darstellung des dreifachen Kontrapunktes in der Oktave, Dezime und Duodezime; wir können uns aber dabei des Gefühles nicht erwehren, daß Habert noch mehr darüber habe sagen wollen. Gewiß hätte er auch die Lehre vom vierfachen Kontrapunkte noch beigefügt, wenn nicht der Tod seinem emsigen Schaffen ein Ziel gesetzt haben würde. So aber liegen uns selbst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

von der Fugenlehre, diesem hochbedeutsamen Zweige der musikalischen Komposition, nur kurze Ausführungen über die zweistimmige Fuge vor, die der Herausgeber in einem „Anhang" beidrucken ließ. War es Todesahnung, die den Verfasser veranlaßte, seinem Werke den Titel „Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition" voranzustellen, anstatt dasselbe als „Kompositionslehre" zu bezeichnen?

Werfen wir zum Schlusse noch einen Blick auf das gesamte Werk, so können wir dem Verfasser das Zeugnis nicht versagen, daß er mit diesen „Beiträgen" ein Geistesprodukt geschaffen hat, welches in der Litteratur über musikalische Theorie eine hervorragende Stelle einzunehmen berufen ist. Es vereinigen sich eben die beiden Momente, welche Arbeiten dieser Gattung immer charakterisieren müssen — Gründlichkeit und zweckmäßige Methode — hier in selten schöner Harmonie. Dabei liest sich das Ganze nicht etwa, wie so manche „graue" Theorie, trocken und langweilig, sondern ausnehmend lebendig und anregend. Es ist, als sähen wir den biederen Lehrer leibhaftig vor uns, als hörten wir ihn sagen, wie ernst es ihm darum zu thun ist, Wissen und Können des Schülers zu fördern. Mögen denn recht viele, besonders aus der Zahl derjenigen, die sich der Komposition kirchlicher Tonwerke widmen wollen, dieses Werk gründlich studieren! Es eignet sich ganz vortrefflich als Ergänzung zu der für den Kirchenmusiker so bedeutsamen „Kompositionslehre" von Haller. Mögen sie dann aber auch, wie Habert am Schlusse der Vorrede zum vierten Buche so schön sagt, „stets eingedenk sein, die empfangene Gabe als Gottesgabe zu betrachten, und darin die höhere Verpflichtung erkennen, sie auszubilden und zur Ehre Gottes und zur Freude der Menschen zu verwenden"!

Einen Punkt müssen wir noch berühren, der allerdings etwas heikler Natur ist, den wir aber im Interesse des „Allgemeinen Cäcilienvereines" unmöglich übergehen können. Bekanntlich stand Habert dem letzteren nicht freundlich gegenüber. Die Ursache davon lag unseres Wissens hauptsächlich in der Überschätzung der Kirchenmusikwerke Mozart's und J. Haydn's und in der Geringschätzung der „cäcilianischen" Kompositionen. Diese seine Gesinnung hat er nun leider auch bei Abfassung des Manuskriptes zu dem vorstehend besprochenen Werke nicht zu unterdrücken vermocht — und so finden sich im I. Bande S. 52 und Anmerkung und namentlich in der Vorrede zum II. Bande Seite VIII, IX und X Bemerkungen wider den genannten Verein und seine Bestrebungen, die mitunter gallig bitter schmecken. Unseres Erachtens wäre es besser gewesen, wenn der verdienstvolle Herausgeber jene Auslassungen, die mit Harmonielehre und Kontrapunkt doch wahrhaftig nichts zu thun haben, kurzweg gestrichen hätte, statt sie aus Pietät gegen den Verfasser stehen zu lassen und so die Rücksicht gegen einen Verein zu verletzen, dem auch der Gegner seine Achtung nicht versagen kann, wenn er ehrlich ist.

Elsendorf. **J. Auer.**

Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft. Jahrgang I. Heft 1 bis 5. Okt. 1899 — Febr. 1900.

Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Jahrgang I. 1. u. 2. Heft.

Ein eigenartiges, so recht modernes Unternehmen hat Oskar Fleischer (Berlin) mit seinen Freunden ins Leben gerufen: Die internationale Musikgesellschaft mit ihren 2 Fachorganen, der „Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft" und den „Sammelbänden der internationalen Musik-Gesellschaft". Die internationale Musik-Gesellschaft soll, kurz gesagt, die nationalen Musik-Gesellschaften zu einem großen musikalischen Völkerbunde vereinigen. Denn die Musik ist die internationale Kunst κατ' ἐξοχήν und darum besonders als internationales Bindemittel geeignet. Zwei Strömungen gehen im Völkerleben der Gegenwart parallel nebeneinander, so sehr sie sich gegenseitig auszuschließen scheinen: Das Streben nach nationaler Vereinigung und Kräftigung und der Zug nach internationalen Zusammenschlüssen. „National zu sein," sagt Fleischer im Vorwort des 1. Heftes der „Zeitschrift für internationale Musik-Gesellschaft", „darein setzt jedes Volk seinen Stolz, namentlich sucht ein jedes seine eigene Sprache überall zur Geltung zu bringen. . . . Das macht sich besonders in der Musik außerordentlich empfindbar. Beispielsweise liegen die Volkslieder fast aller Nationen in großen und kleinen Sammlungen vor; aber die Herausgeber bedienen sich fast alle nur ihrer eigenen Nationalsprache, nicht nur bei den Texten, sondern auch in den Vorreden, die meist höchst schätzenswerte Winke und Bemerkungen bieten." Allein nationale Produkte bleiben eben außerhalb der nationalen Grenzen unbeachtet, und der Künstler selbst, wenn noch so genial, findet nicht die all-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

seitige verdiente Anerkennung und — Entlohnung. Warum drängt die Musik nicht wie andere Künste oder wie selbst der Handel und das Handwerk zur Arena des Weltwettkampfes hin? „Geben wir es auf," schreibt Fleischer weiter, „nutzlos Nation gegen Nation zu kämpfen. Die Musik und ihre Jünger können dadurch nur gewinnen, niemand aber wird verlieren. Die tüchtigen und intelligenten Geister der Nationen mögen sich die Hand reichen zu einem Bunde gegen die Einseitigkeit . . . . . im Reiche der Musik. Wenn die nationalen Schranken nicht mehr gleich einer chinesischen Mauer zwischen den Völkern stehen, ... dann muß die Tonkunst einen ungeahnten Aufschwung nehmen; dann erst erweitert sich der Wirkungskreis der Musik zu ungeahnter Breite und erschließt sich der Weltmarkt einem jeden, auch dem kleinen Musiker. . . . . Das herbeizuführen ist der Zweck der internationalen Musik-Gesellschaft."

Wir gehören nicht zu denen, die, wie Fleischer meint, fragen: wie wird das geschehen? Wir können dem allerdings etwas idealistischen Plane nicht volle Ungläubigkeit entgegensetzen. Denn, wenn die Arbeiter aller Länder sich immer wieder zurufen: „Proletarier aller Länder, vereinigt euch!", wird auch den Musikern die Vereinigung möglich sein. Aber eine Schwierigkeit finden wir, und zwar in der Sprachenfrage. Werden in der „Zeitschrift" alle Sprachen der Welt aufscheinen, oder wird man sich auf einige wenige einigen?

Die „Zeitschrift d. int. M.-G." soll nach dem Programm der Sammelplatz von Notizen, Berichten, Kritiken sein, die „Sammelbände" sind das Arsenal der wissenschaftlichen Vertiefung von Musik-Theorie und -Geschichte. Beide Organe haben in den ersten Lieferungen sehr interessante und zugleich gründliche Artikel aufzuweisen, z. B. über die Bayreuther Festspiele, die armenische Kirchenmusik, Dufay und seine Zeit.

Von besonderem Interesse sind die Abhandlungen: „Ein Kapitel vergleichender Musikwissenschaft" von O. Fleischer im 1. Heft der Sammelbände, und: „Über die Programmmusik" von Richard Hohenemser, im 2. Heft der Sammelbände. Dr. Fleischer vergleicht dort verschiedene Volkslieder der einzelnen europäischen Länder und sucht sie auf ihren Ursprung zurückzuführen. Es ist das eine sehr dankbare Aufgabe, die Fleischer mit bekannter Gründlichkeit löst. Betreffs der Melodie des Creator alme siderum, welche sich im vlämischen Reuzelied und im norwegischen „Den vesle Gutten" wiederfindet, zweifelt indes O. Fleischer an der „Priorität" der katholischen Kirche und er möchte annehmen, daß „die geschichtliche Rolle des volkstümlichen Liedes auf ein höheres Alter hinweise, als für die kirchliche Hymne bezeugt ist; denn vor dem Ende des 11. Jahrh. ist deren Existenz bisher noch nicht nachgewiesen." Dazu sei Norwegen, zu den jüngsten Ländern der christlichen Kirche in Europa gehörig, schon früh zur lutherischen Kirche übergegangen, welche das Creator alme nicht unter ihre Choräle aufgenommen habe. Allein einerseits geht das wirkliche Alter des Hymnus Creator alme doch weiter zurück, als Fleischer es ansetzt; denn vom Ende des 11. Jahrhunderts datiert dessen guidonische Notation; dieser aber geht, wie das beim gregorianischen Choral constant der Fall ist, nicht nur die Neumenbezeichnung, sondern auch die Tradition des betreffenden Gesanges voraus; bei vorliegender Melodie, welche in der That in den Neumen-Codices sich findet, ist übrigens dort der Text untergelegt: Te lucis ante terminum. Es ist wohl deswegen die kirchliche Vorlage für die betreffenden Volkslieder kaum zu bezweifeln. Dazu kommt andrerseits die geschichtliche Thatsache, daß die Kirche nie eine Volksmelodie in ihre liturgischen Gesänge aufgenommen hat, während das umgekehrte Verhältnis, wie ein Blick in Meister—Bäumker's Sammlung zeigt, häufig stattfand. Außerdem ist noch zu bemerken, daß Norwegen um 1100 schon christlich war, bis zur Reformation also mehr als 400 Jahre verliefen, in welchem Zeitraume sich kirchliche Melodieen leicht im Volke einbürgern konnten.

An der Abhandlung über „die Programmmusik" wäre unsers Erachtens der springende Punkt gewesen die Frage: Kann die Musik Ideen, also auch ein Programm von Ideen, vertonen, und in welchen Grenzen? Darüber handelt Gietmann in seiner neuen Musikästhetik Seite 19 ff.

Im 3. Hefte der „Zeitschrift der internat. Musikgesellschaft" handelt O. Fleischer in philologischer Gründlichkeit von dem künstlerischen Werte der Reste der altgriechischen Musik. Seine Lesung der wenigen Gesänge und die aufgestellten Grundsätze über die antike Melodiebildungslehre sind zwar sehr gediegene Entwickelungen der griechischen Theorie des Sprachgesanges, die für alle Zeiten mustergiltig ist, aber ein Zweifel möge hier seinen Ausdruck finden, nämlich: ist denn der Circumflex

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

durch die „absteigende Tonbewegung von zwei Tönen, meist einen kleinen Terzensprung.", musikalisch genügend wiedergegeben? Derselbe wurde zuerst als ein zweifacher Accent geschrieben: ^ und drückte, musikalisch genommen, eine Erhöhung und Vertiefung, oder auf dem liegenbleibenden Ton ein < > aus. Es scheint demnach die bloß „absteigende Tonbewegung" nach den Gesetzen des Sprachgesanges den Circumflex musikalisch zu wenig nachzuahmen.

Unter den erwähnten Resten der antiken Musik befindet sich die sogen. Pindar-Ode Kirchers. Dieser Gelehrte berichtet in seiner Musurgia univ. pag. 213 und 540 von einer eigentümlichen handschriftlichen Notierung (auf acht Linien) einer Ode Pindars, komponiert um das Jahr 473 v. Chr. und ursprünglich aufbewahrt in der Handschrift Pindars selbst in der alten alexandrinischen Bibliothek. Kircher beschreibt den Kodex genau und gibt ein getreues Bild der betreffenden Notierung. Selbst Ambros in seiner Musikgeschichte, 2. Band, Seite 149, sagt davon: „An der Sache selbst zweifle ich nicht. . . . Kircher ist ein ehrlicher Mann, ich zweifle nicht, daß er jenen Codex in Händen gehabt und daß er getreu berichtet." Der nämliche Ambros schreibt im 1. Bd. S. 40 der M.-G. folgendes: „Zu einer Pindarischen Strophe . . . will der Jesuit P. Athanasius Kircher in einem Kloster Messinas (St. Salvator) die handschriftliche überlieferte Musik-Notierung Pindars wieder aufgefunden und in seiner Mus. univ. pag. 541 . . . mitgeteilt haben. Aber es weist alles darauf hin, daß der gelehrte Pater hier gefälscht hat." Diesen starken Vorwurf entnimmt Ambros zitierend dem Werke Westphals: Musik des griechischen Altertums, S. 326. Westphal aber hat keinen andern Beweis für diese seit 1651 (wo Kircher die Notation veröffentlichte) zum erstenmale gemachte Behauptung, als daß die von Kircher gebrachte Melodie zu modern sei, wenn wir seine Worte auf den Kern reduzieren wollen. Dieselbe ist in der phrygischen Tonart gehalten und bewegt sich blos innerhalb einer Quint. Schon einmal haben wir in der Zeitschrift für katholische Theologie 1897 Seite 709 dagegen Stellung genommen, und P. Duhr in seinen „Jesuitenfabeln" 3. Aufl. beruft sich auf diese Verteidigung. Aber leider hat auch O. Fleischer wieder im obenbehandelten Aufsatz über die Reste der griechischen Musik Kirchers Pindar-Ode „eines zweifelhaften Ursprungs" verdächtigt, eine Anspielung an die unkritische Behauptung Westphals. Da nämlich das Kloster St. Salvator bei Messina, wo Kircher den Fund gemacht, vor etwa 100 Jahren — das genaue Datum konnten wir nicht ermitteln — samt Bibliothek abgebrannt ist und in Folge dessen Kirchers Copie nicht mit dem Original verglichen werden kann, ist der Vorwurf der Fälschung ein grundloser, und deshalb unkritischer. Mag man über die ihm vorliegende handschriftliche Notation und ihre Überlieferung oder auch möglicherweise irrige Lesung urteilen wie man will, Kircher deshalb der Fälschung anklagen, ist ungerecht.

Ein guter Anfang ist gemacht; möge er eine gute Fortsetzung finden!

J. Weidinger S. J.

Parisot J., Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie (Chants orientaux). Paris. Imprimerie Nationale 1899.

Eine höchst interessante und zugleich neue Sammlung orientalischer Gesänge enthält vorliegendes Buch, welches ein Rechenschaftsbericht über die Resultate einer Mission ist, welche der Autor vom französischen Kultusministerium erhalten hatte. Dom J. Parisot, ein gelehrter Benediktiner von Solesmes, erhielt nämlich den Auftrag, außer den Studien in der syrischen Sprache eingehende Forschungen in Bezug auf die Musik in der asiatischen Türkei zu machen und maronitische, syrische und chaldäische Gesänge zu sammeln. Er that das, wie er selbst in der Einleitung S. 15—19 berichtet, mit großer Gewissenhaftigkeit; der beste Beweis dafür ist das Buch selbst. Es bringt soviele, gut ausgewählte und sorgfältig notierte Melodieen, teilt sie so sicher nach Herkunft und Verwandtschaft, nach Bau, Tonalität und Tonsystem ein, zergliedert sie so genau in Hinsicht der Melodie und Harmonie, der Tonleiter, des Rhythmus und des Baues, daß wir nicht wissen, sollen wir mehr den Forscherfleiß oder den kritischen Kennerblick des Verfassers bewundern. Die maronitischen Gesänge sind nach den arabischen Tonarten gebildet, deren Tonleiter vierundzwanzig Intervalle (Viertelstöne) hat nach Art der altgriechischen enharmonischen Tonleiter. Die syrischen Gesänge haben zur Grundlage Tonleitern, die aufgebaut sind auf dem vierfachen Tetrachord der Griechen. Die chaldäischen Hymnen und Lieder sind zwar diatonisch, scheinen aber die Theorie der Octoechos des hei-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

ligen Johannes Damascenus in sich zu schließen. Wie aus diesen kurzen Andeutungen zu ersehen ist, bietet vorliegende Sammlung reichen Stoff zur kritischen Vergleichung unserer (occidentalischen) alten, besonders gregorianischen Gesänge mit den orientalischen. In der That erinnern besonders die syrischen Cantus sehr an unsern Choral. Hat also P. Déchevrens S. J. recht, unsern ganzen Choral auf die eine orientalische Quelle zurückzuführen?

J. Weidinger S. J.

Musik-Ästhetik von Gerhard Gietmann, S. J. Dritter Teil der **Kunstlehre** in 5 Teilen, von Gerhard Gietmann, S. J. und Johannes Sörensen, S. J. Freiburg i. Br. Herder, 1900.

Endlich eine Musik-Ästhetik, und zwar eine christliche, werden manche Leser gedacht haben, als sie das Werk Gietmann's angekündigt fanden. Fragen wir beherzt nach den Ursachen, denen dieser stille Herzensausruf entspringt, so finden wir zwei: einerseits die allseitige Erfahrung von der Unzulänglichkeit der bisherigen Musiktheorieen — Ästhetiken, wenn sich auch manche Bücher so betiteln, kann man sie nicht heißen, weil sie weder systematische, noch erschöpfende Darstellungen des Wesens und der Mittel, sowie der Ausdrucksformen der Musik sind; so die „Ästhetik" der Tonkunst von G. Engel (1884), die „Musik als Ausdruck" von F. v. Hausegger (1885), „Das musikalisch Schöne" von Hostinsky (1877), „Vom musikalisch Schönen" von E. Hanslick (1891[8]), „Grenzen der Musik und Poesie" von W. A. Ambros (Leipzig, Matthes, 1855) u. a. —, deren unklare Begriffe und verschwommene Worte vielfach das Wort des Dichters rechtfertigen: „Wo die Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein," andrerseits ist es der schwer empfundene Mangel an positiv gläubigen Grundsätzen, der keinen Faden hat, um durch das irdische Reich der Harmonie zum ewigen Reich aller Harmonie zu führen, und deswegen das diesseitige Reich zum Labyrinthe gestaltet, woraus kein Ausgang zu finden, was im Gebiete der Kirchenmusik zumeist auffällt; derart sind die Musiklehrbücher von Schopenhauer und Ed. v. Hartmann u. a. Der Unzufriedenheit über diese zweifache Mangelhaftigkeit entspricht die Hoffnung, daß endlich im vorliegenden Buche auf Grund sicherer philosophischer Gesetze Klarheit der Begriffe geschaffen und in christlichem Geiste das ganze Tonkunst-Gebäude zuletzt mit seinem Ursprung verbunden werde, dem α und ω der ganzen hinfälligen Welt. Um einige Punkte zu erwähnen, deren Darlegung man erwartet, nennen wir beispielsweise: was leistet die Musik oder wieviel drückt sie als ästhetische Kunst aus? Ist sie überhaupt noch eine ästhetische Kunst, seitdem Hanslick und der „Formalismus" überhaupt die Leistungsfähigkeit der Musik einzig in der „vergeistigten Form" finden,[1]) oder die Anhänger der „Wohlklangstheorie" gar nur eine Sättigung der potentiae sensitivae, also des angebornen Sinnes für Harmonie, für Rhythmus u. s. w. von ihr verlangen? Drückt sie also Ideen in irgend einer Weise aus? Denn Ausdruck einer Idee gehört doch zum Wesen der ästhetischen Kunst. Und mit welchen Mitteln drückt sie solche aus? Drückt sie soviel aus und so klar, wie R. Wagner und seine Schüler, die Verehrer der Programm-Musik, wollen, nämlich objektive Anschauungen und Handlungen, da die Musik (nach Schopenhauer) eine unmittelbare Äußerung des Willens sei? Kann sie also auch spezifisch kirchliche Stimmungen, in der Kirchenmusik, hervorbringen? Wenn man die Beantwortung dieser und sovieler anderer damit zusammenhängender Fragen erwartet, so ist zunächst die hinsichtlich des vorliegenden Werkes an uns gerichtete Frage: Hat Gietmann diesen großen Erwartungen entsprochen? Man kann ohne Einschränkung sagen: ja. In sehr gründlicher und doch lichtvoller Darstellung, fußend auf der sicheren Grundlage der Lehren des heiligen Thomas von Aquin, der, wie der Autor mit Recht sagt, Idealismus mit einem gesunden Realismus rationell verbindet, geht Gietmann mit genetischer Methode Schritt für Schritt hinein in das arcanum der wahren Kunstmusik. Sowie er im 1. Teil des ganzen Werkes, in der allgemeinen Ästhetik, mit sechs Sätzen das Wesen der Schönheit entwickelt, nämlich: „schön ist nur das, woran wir uneigennützige Freude haben; schön ist nur das, woran wir uneigennützige geistige Freude haben; das, woran wir uneigennützige geistig-sinnliche Freude haben; die Schönheit ist die strahlende Vollkommenheit eines Dinges; und zwar die strahlende Vollkommenheit als Gegenstand des Erkenntnisvermögens; sie ist die in

[1]) Dieser Richtung schloß sich auch J. Jungmann, S. J., in seiner „Ästhetik" an, später wollte er den ganzen musikalischen Teil umarbeiten, wurde aber durch den Tod daran verhindert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sinnfälliger Form lichtvoll erscheinende Vollkommenheit, ebenso führt er uns in der Musik-Ästhetik durch die Vorstufen der verschiedenen Musiktheorieen (Wohlklang, Formalismus, Idealismus mit der Programm-Musik) zur Unterscheidung der drei verschiedenen Arten des Ausdrucks, nämlich der direkten Darstellung von Tönen und Bewegungen des Naturlebens, der Anregung und indirekten Darstellung von Gemütsbewegungen und der Andeutung durch die Figuren der Metapher, Analogie oder natürlichen Symbolik; wir möchten als viertes Ausdrucksmittel die „konventionelle Symbolik" empfehlen, um besonders die Gegenstände des himmlisch Erhabenen vom rein Irdischen zu unterscheiden. Ein Anfang dazu ist gemacht durch das „Leitmotiv" R. Wagners. Vom dreifachen Ausdruck geht der Autor zum dreifachen Eindruck über, nämlich der elementaren, unausweichlichen Nötigung die mannigfaltigen Tonbewegungen innerlich mitzuempfinden, dann dem eigentlichen geistig-sinnlichen Genuß an dem Wohlklang, an der Regel und Ordnung in den Tonwerken, zuletzt dem Eindruck von etwas freigewolltem und vorgestelltem, in engen Grenzen und dunklen Umrissen (nach Riemann: „Wie hören wir Musik?" 1888). Im Anschluß an diesen dreifachen Eindruck behandelt der Verfasser dessen dreifachen Gegenstand, vom ganz unbestimmten Gefühl bis zum wenigstens einigermaßen idealen Erfassen des Inhaltes der Tondichtung. Das ist das sogenannte Ethos der Griechen, wovon schon Aristoteles (Polit. 8, 7) eingehend handelt.

Diesem die Prinzipien grundlegenden Teil folgen die Abhandlungen über Stoff und Form der Musik, Mittel der Vertonung, Melodie, Harmonie, Stil, Rhythmus, Tonleiter, Tonarten und Tongeschlechter, sodann über einzelne Kunstformen und Kunstgebilde samt ihrer Geschichte, schließlich über Geist, Wesen und Bestimmung der Kirchenmusik, Grundsätze der Kirche hierin, Vorschriften für den liturgischen Gottesdienst, Arten und Formen der Musik in der Kirche, u. a.

Wie aus dieser Übersicht über den Inhalt des Werkes hervorgeht, ist Gietmann ein gemäßigter Idealist, d. h. er huldigt der musikalischen Richtung, welche (im oben angedeuteten Sinne) ihrer Muse die Fähigkeit zuschreibt, Ideen auszudrücken, aber nur in engen Schranken und in mäßiger Klarheit. Diese Richtung hält nach dem Vorgange Riemanns die Mitte zwischen dem Formalismus oder gar Sensismus einerseits und dem extremen Idealismus andrerseits.

Es sei uns gestattet, einige Wünsche anzufügen, die übrigens nicht Wesentliches betreffen. Mit Aufwand großer Gelehrsamkeit führt der Verfasser uns die ganze Entwicklung des Gesanges und der musikalischen Theorie von der griechischen Tonleiter an, welche eine Verbindung von Tetrachorden in der Weise ist, daß der Schlußton der ersten Viertonreihe zugleich als der Anfangston der zweiten Viertonreihe gilt, durch die orientalische Octoechoslehre hindurch bis zu unseren modernen Tongeschlechtern vor Augen und geht dabei auf die einzelnen Ableitungsversuche in Bezug auf den römischen Choral, eines Gevaert nämlich, eines Dom Pothier und Mocquérau und des P. A. Déchevrens, S. J., näher ein. Warum der Verfasser hier so ganz dem letzteren folgt, ist nicht recht einzusehen. Déchevrens nämlich läßt den ganzen römischen (und abendländischen) Gesang dem Inhalt und der Form nach aus der Synagoge durch Vermittlung des heiligen Johannes Damascenus hervorgehen, während Gevaert die Form ganz und den Inhalt teilweise auf die Griechen (und Römer) zurückführt, was in der abendländischen Kirche an und für sich wahrscheinlicher und solange festzuhalten ist, bis nicht gewichtige Gründe das Gegenteil sozusagen aufdrängen; Dom Pothier und nach ihm Peter Wagner in Freiburg in der Schweiz („Einführung in die gregorianischen Melodieen". 1895) leiten den Inhalt gar fast ausschließlich von „der gehobenen Recitation" ab. Déchevrens will ferner den Choral von Anfang an als „mensuriert" nachweisen. Daß er eine Zeit lang mensuriert war, vielleicht unter dem Einflusse der entstehenden Mehrstimmigkeit, ist ihm zu beweisen wohl gelungen. Immer und immer ist zu betonen, und Déchevrens selbst sagt es, daß die Fassung des Chorals bis ins 9. oder 10. Jahrhundert sehr ungewiß sei. Und Augustinus (Conf. X. 33) erwähnt bei Erzählung seines Aufenthaltes in Mailand, daß der Kirchengesang in recitativer Form dahinfließend, ihn außerordentlich ergriffen habe. Gietmann folgt auch in diesem Punkt zuviel seinem selbstgewählten Gewährsmann. — In dem Abschnitte von der Kirchenmusik bringt Gietmann Seite 311 die Bemerkung, daß nichts in die Kirchenmusik passe, was dramatischen Ton zeige. Hier ist wohl die Unterscheidung zwischen weltlich- und kirchlich-dramatisch am Platze. Ist nicht das Meßopfer ein Drama? Soll also die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Musik nicht wenigstens virtuell dramatisch sein? (Über diesen Gegenstand hofft Rezensent eine eigene Abhandlung zu schreiben.)

Über die Frauenstimmen auf dem Kirchenchore sind nur drei Zeilen in Gietmann zu finden; diese Stimmen sind, abgesehen von positiven kirchlichen Gesetzen, dem kirchlichen Geiste gemäß weniger zulässig als die Instrumente. Und doch gibt es viele Cäcilianer, die letztere streng vom Chore verbannen, erstere aber selbst ohne Fall der Notwendigkeit zuziehen. Zu wünschen wäre endlich ein Kapitel über Priesterchor und Laienchor und die damit zusammenhängende, von Professor Schafhäutl („Spaziergang durch die kirchenmusikalische Welt". München, Stahl, 1887) aufgerollte Frage, ob die kirchlichen Vorschriften beim liturgischen Hochamte auch noch für den Laienchor gelten.

Druck und Ausstattung sind ausgezeichnet. Ein Vorzug ist auch der fehlerfreie Satz; nur ein Druckfehler, der etwas störend ist, möge vermerkt werden: Aristoxenus hat Seite 54 das Geburtsjahr 320, Seite 56 das Jahr 420 vor Christus; die Mehrzahl der Philologen und Musikhistoriker nennen als Geburtsjahr: 350 oder 354 vor Chr.

J. Weidinger, S. J.

Seiffert, Max, Geschichte der Klaviermusik. Herausgegeben als dritte, vollständig umgearbeitete und erweiterte Ausgabe von **C. F. Weitzmann's** Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur. Nebst einem Anhange: Geschichte des Klaviers von **Oskar Fleischer.** I. Band. Die ältere Geschichte bis um 1750. — Leipzig, 1899. Breitkopf & Härtel. — 8°. X und 461 Seiten.

Karl Friedrich Weitzmann, ein ebenso tüchtiger Kontrapunktiker als geistvoller Theoretiker (geb. 10. August 1808 zu Berlin, gest. 7. November 1880 ebendaselbst), hatte 1863 eine „Geschichte des Klavierspiels und der Klavierlitteratur" als dritten Teil der Lebert-Stark'schen Klavierschule publiziert und gab dieselbe 1879 in einer zweiten Auflage separat, jetzt noch durch eine „Geschichte des Klavieres" vermehrt, heraus. Das Werk fand von allen Seiten wärmste Anerkennung und galt bisher überhaupt für die beste unter allen Abhandlungen über den betreffenden Gegenstand. Es kann darum nur dankbarst begrüßt werden, wenn ein Mann wie Dr. Max Seiffert, der gründlich gebildete und sorgfältige Redakteur der Gesamtausgabe von den Werken J. P. Sweelinck's, es unternimmt, uns Weitzmann's Arbeit in neuer Gestalt vorzulegen — er scheint hiefür berufen wie nicht leicht ein zweiter. Nun ist es aber nicht seine Absicht, bloß eine Revision der Weitzmann'schen Darstellung zu geben, sondern er steckt sein Ziel ungleich höher. Angesichts der vielen neuen Resultate nämlich, welche die in unserer Zeit so erfreulich aufblühende musikalische Forschung zu Tage gefördert hat und mit denen sich frühere Anschauungen nicht decken, ging Dr. Seiffert im Vereine mit dem Berliner Professor Dr. Oskar Fleischer daran, das Werk völlig umzuarbeiten und nach allen Beziehungen entsprechend zu erweitern, und zwar in der Weise, daß er selbst die Bearbeitung der Geschichte der Klaviermusik, sein gelehrter Genosse hingegen jene der Geschichte des Klavieres übernahm. Daß bei einer so weit ausgreifenden Umgestaltung und der Fülle des so fleißig gesammelten Materiales der Raum eines Bandes nicht mehr genügte, sondern zwei Bände in Aussicht genommen werden mußten, kann sicher niemand überraschen.

Vor uns liegt der erste Band, dessen Vorrede von Weihnachten 1898 datiert ist und der sich mit der älteren Geschichte der Klaviermusik befaßt. Er ist in vier Bücher gegliedert: das erste handelt von den Anfängen der Klaviermusik (1450—um 1600); das zweite von der Entstehung der Klaviersuite (1600 — um 1650); im dritten Buche werden die Ausbildung der Suite und die Anfänge der Klaviersonate (1650 — um 1720); endlich im vierten Buche die klassische Blütezeit der Suite (1720 bis um 1750) behandelt.

Gehen wir auf den Inhalt näher ein, so finden wir im ersten Buche recht wohl gelungene Ausführungen darüber, wie sich die Klaviermusik in ihren ersten Keimen und aus ihnen heraus allmählich zu einer Pflanze entwickelt, die bald große Hoffnungen rege macht. Der Verfasser begnügt sich hier, wie überhaupt im Verlaufe des ganzen Werkes, nicht mit einer allgemeinen, zusammenfassenden Schilderung, sondern führt uns jene Anfänge mit historischer Genauigkeit nach den einzelnen Ländern vor; behandelt also zuerst Deutschland, dann Italien, Spanien, Frankreich, zuletzt England und die Niederlande — eine Darstellungsart, durch welche das Bild, das der Verfasser entwerfen will, keineswegs zerstückelt wird, vielmehr an Anschaulichkeit sichtlich gewinnt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Wie in Deutschland, so entwickelte sich das Klavierspiel auch in den übrigen Ländern Europa's ungefähr seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts unmittelber unter dem Einflusse, ja an der Hand der Orgel, deren Spielart und Kompositionsstil lange Zeit hindurch auch für jenes maßgebend blieben. Der Boden aber, in welchem die Klaviermusik ebenso wie das Orgelspiel die ersten und eigentlichsten Wurzeln schlug, war die Gesangskunst. So erblicken wir, wie der Verfasser (S. 52) ganz trefflich bemerkt, „die allgemeine Signatur der Instrumentalmusik jener Zeit in der Sitte, Gesangswerke kirchlicher und weltlicher Bestimmung zum Spielen einzurichten und dabei durch Einfügen von lebhaften Gängen und Figuren in das harmonische Gewebe gewissermaßen eine Neuschöpfung vorzunehmen." Als die vornehmsten Träger der stetig fortschreitenden Ausbildung des Klaviermusikstiles treten uns während dieser Periode Italien, England und die Niederlande entgegen: ersteres in Bezug auf die Gestaltung bestimmter musikalischer Formen, wie der Intonation, der Toccata, des Ricercars, der Fantasie, der Kanzone; England hinsichtlich der aus der Klangfähigkeit des Klaviers gewonnenen selbständigen Kompositionsweise. Besonderen Ruhm verdient das gegen Ende des 16. Jahrhunderts zu Tage tretende Kunststreben des mit Recht so gefeierten Niederländers J. P. Sweelinck. „Ihm gelang es zu einer Zeit, wo die Klavierspielkunst seiner Heimat noch im Banne der Koloratur lag, dieselbe durch die Einführung großartiger Formen aus Italien und freierer, echt instrumentaler Ausdrucksmittel aus England auf eine Stufe der Bedeutung zu erheben, die die höchste am Ende des 16. Jahrhunderts erreichte Höhe bezeichnet" (S. 84).

Das zweite Buch führt uns in die Geschichte jenes schönen Wettstreites ein, der sich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zwischen den verschiedenen Ländern, wo das Klavierspiel Pflege fand, in so regem Austausche von Ideen und Anregungen offenbarte und allenthalben eine Vertiefung der musikalischen Formen, eine Glättung des Kompositionsstiles, eine Erweiterung der instrumentalen Ausdrucksfähigkeit und damit notwendigerweise auch ein stetiges Wachsen der technischen Ansprüche und Fertigkeiten herbeiführte. Im südlichen Deutschland begegnen uns da neben andern die drei Brüder Hans Leo, Jakob und Kaspar Haßler, Christian Erbach, Joh. Klemme, Joh. Ev. Kindermann; in Norddeutschland Sweelinck's berühmte Schüler Samuel Scheidt und Heinrich Scheidemann; in Italien L. Grossi da Viadana und die rekenhafte Gestalt von Gir. Frescobaldi, in dessen Wirken — ähnlich wie bei Sweelinck und Scheidt — die gesamte Kunst des Klavier- und Orgelspieles seiner Zeit gleichsam verkörpert erscheint und durch welchen Italien der eigentliche Träger der geschichtlichen Entwicklung der Klaviermusik für die zunächst folgende Zeit geworden ist. England und Holland haben hiegegen die führende Rolle ausgespielt und überlassen ihren Platz dem frisch aufstrebenden Frankreich, das uns in André Champion (gewöhnlich de Chambonnières genannt) den Begründer der Suite schenkt und durch Louis Couperin die Reduktion der zwölf Kirchentonarten auf die zwei Tongeschlechter von Dur und Moll verschafft.

Im dritten Buche werden wir alsbald gewahr, daß Deutschland, das bis jetzt hinsichtlich der Klavierlitteratur meist bescheiden im Hintergrunde geblieben war, in dem Zeitraum von 1650 bis cirka 1720 mehr und mehr in den Vordergrund tritt. „In unermüdlicher, gewissenhafter und gründlicher Arbeit hatten sich die deutschen Meister die fortschreitenden Errungenschaften der tonangebenden Länder, Italien und Frankreich, zu eigen gemacht. So erfüllten sie die geschichtliche Mission, das Erbteil Frescobaldi's zu verallgemeinern und seine fugierten Formen und Toccaten weiter zu bilden; sie schufen ferner der französischen Suite eine neue Heimat, deren andersartige Kunstverhältnisse das fremde Gewächs einer selbstständigen neuen Formation entgegenführten. Und an diesem doppelten Ausbau beteiligten sich nicht einzelne Männer und alle nach der gleichen Richtung, sondern der Same der Anregung ging in allen Gegenden Deutschlands auf mit einer Fruchtbarkeit, die wir heute noch bewundern dürfen" (S. 314). In der That — wenn wir sehen, wie ein Joh. Jakob Froberger, dieser Meister von internationaler Bildung und Tendenz, dieser „musikalische Kosmopolit", wie Ambros ihn nannte, mit kunstgewandter Hand den Grund zur deutschen Klaviersuite legt; wie in Joh. Kaspar Kerl, Georg Muffat, dem Nürnberger Johann Pachelbel, dem Münchener Fr. Xav. Anton Murschhauser ein Meister des Klavierspieles um den andern ersteht, bis endlich Johann Kuhnau die epochemachende That vollführt, die deutsche Klaviersonate ins Leben zu rufen, und Dietrich Buxtehude die norddeutsche

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Kunst zu ihrer höchsten Blüte bringt: so dürfen wir dem Verfasser unbedingt beipflichten, wenn er (l. c.) sagt: „Was Deutschland innerhalb dieses Zeitraumes produzierte, das hält ohne Frage dem Kunstschaffen Italiens wie Frankreichs das Gleichgewicht." Allerdings gab es in Deutschland noch niemand, der das gesamte Kunstvermögen der Nation in sich zusammenfaßte und in sich repräsentieren konnte, so wie das bei dem Italiener Bernardo Pasquini, dem genialen Begründer der italienischen Klaviersonate, und dem Franzosen Franz Couperin thatsächlich der Fall war. Indes zeigt uns schon die unmittelbar folgende Periode, von welcher das vierte Buch handelt, Deutschlands Weltstellung auf dem Gebiete der Klaviermusik.

Während nämlich Englands Produktionskraft sich nunmehr völlig erschöpft hat (der Glanz, in welchem es uns zu Händels Zeit noch einmal erscheint, ist ja, wie der Verfasser völlig treffend sagt, „nur ein erborgter") und Frankreich nur durch Rameau sich noch auf der Höhe seines alten Ruhmes wenigstens nach außen hin zu halten vermag, finden wir von 1720 bis um 1750 nur mehr in Italien und Deutschland künstlerische Größen von wirklich maßgebender Bedeutung — und selbst da bleibt Italien jetzt ein gutes Stück hinter dem ersteren zurück. Allerdings brachte es Italien durch Domenico Scarlatti „zu einer neuen Spieltechnik, die für die Musik aller Länder die größte Bedeutung gewinnen sollte, und entwickelte aus den Trümmern der alten Formen die neue der Sonate, der die Zukunft gehörte" (S. 461). In Deutschland gelang es dem großen J. S. Bach, die einzelnen Schulen, die bisher immer in größerer oder geringerer Abhängigkeit von ausländischen Kunstrichtungen und in vielfachem Widerstreite gegen einander sich befanden, endlich universal zu vereinigen und die deutsche Klaviermusik zu einer Vollendung emporzuheben, die bisher nirgends erreicht war. „Nun sind es nur zwei große Zentren, die an der Geschichte der deutschen Klaviermusik weiter arbeiten: Berlin, der Hauptsitz der norddeutschen Bach'schen Schule, und Wien, die durch den hochbetagten und ungemein produktiven Gottlieb Muffat vorbereitete Wirkungsstätte unserer süddeutschen Neuklassiker" (ebenda).

Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, in dem Leser eine Ahnung von dem ungewöhnlich reichen Inhalte des hier besprochenen Bandes zu wecken. Es ist eine gewaltige Menge von Material, die hier verarbeitet ist, und wir wissen nicht, was wir mehr bewundern sollen: den unermüdlichen Fleiß, mit welchem der Herausgeber seine Forschungen angestellt hat, um so viel neue und wertvolle Resultate zur Kenntnis zu bringen; oder die gewissenhafte Sorgfalt, die wir ihn allenthalben verwenden sehen, um nur ja nichts als wahr und sicher hinzustellen, was dieses Prädikates unwert sein könnte; oder endlich die sachliche und sprachliche Gewandtheit, die sein Buch auszeichnet und seine Darstellung so klar und faßlich, wir sagen geradezu angenehm zu lesen macht. Gewiß, wer sich für die Geschichte des Klaviers interessiert, der greift am besten zu Weitzmann-Seiffert; nirgends findet er so gründliche, so gediegene Belehrung über diesen Gegenstand. Wir beglückwünschen den in der Vollkraft des Lebens stehenden Autor aufs wärmste zu seiner hoch bedeutsamen Leistung und sehen mit Freuden dem Erscheinen des 2. Bandes entgegen, der das Werk zum Abschluß bringen und in einem Anhange auch die Geschichte des Klaviers von Dr. O. Fleischer enthalten wird.

Der Mühe, etwaige Ungenauigkeiten notieren zu müssen, hat uns der Verfasser in liebenswürdiger Weise durch die Seiten VI und VII (Vorrede) angeführten eigenen Berichtigungen zu überheben gesucht — und so bleibt uns nur die Angabe zu korrigieren übrig, die S. 122 bezüglich des Todesjahres von L. Grossi da Viadana gemacht ist. Derselbe ist nämlich nicht 1645, sondern am 2. Mai 1627 gestorben, wie Dr. Haberl in der Zeitschrift „Musica sacra" Jahrgang 1897, S. 268 und 284 auf Grund archivalischer Belege festgestellt hat. — Die biographischen Notizen über die aus England in die Niederlande eingewanderten Komponisten Peeter Philips und John Bull (S. 86 f.) stimmen mit den Angaben, welche H. Davey in seinem Aufsatze „Die katholischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in England" (Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1899, S. 80 ff.) bezüglich derselben (l. c. S. 84) veröffentlicht hat, nicht ganz überein. Wer das Richtige gefunden habe, ließe sich wohl nur durch Vergleichung der beiderseits benützten Quellen ermitteln. Jedenfalls dürfen wir Herrn Dr. Seiffert auf den bezeichneten Artikel mit Rücksicht auf die englische Musikgeschichte überhaupt hinweisen.

Elsendorf. J. Auer.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano. Società di S. Giovanni Evangelista. Desclée, Lefebvre e Cie Roma. Via S. Chiara 20—21. Verfasser: Mons. Carlo Respighi, Ceremoniere pontificio. 15 S. 1899.

Zur Vorgeschichte der Medicæa. Von P. Raphael Molitor, O. S. B. Art. im 13. Jahrg., 4. Heft, Seite 365—373 der röm. Quartalschrift, herausgegeben von Dr. de Waal und Dr. St. Ehses, 1899. Kommissionsverlag von Herder, Freiburg i. Br.

Die erste Schrift erschien bereits im Oktoberheft der in Madrid publizierten „La Ciudad de Dios" (19. Jahrg., 50. Band, 3. Heft, S. 161—174), jedoch anonym, in die spanische Sprache übersetzt von dem Augustiner P. Fr. E. de Uriarte. Mehrere französische, italienische und spanische Zeitungen und kirchenmus. Fachblätter haben den Inhalt der Broschüre und die von C. Respighi gezogenen Folgerungen aus den Dokumenten, die dieser in der vatikanischen Bibliothek gefunden und in seiner vorgefaßten Ansicht und Weise ausgebeutet hatte, als eine wichtige und folgenreiche Thatsache hingestellt. Sie betonen, daß der Nachweis, welchen der Unterzeichnete bereits im Jahre 1894, zuerst als Extrabeilage zu Nr. 2 der Musica sacra, dann in eigener Broschüre[1]) geliefert zu haben glaubte, nämlich die Mitarbeiterschaft Palestrinas an der in den Jahren 1614 und 1615 auf Befehl Paul V. in der medicäischen Druckerei zu Rom, eine unbegründete Legende Dr. Haberls sei, daß Gregor XIII. den Auftrag an Palestrina, das röm. Graduale zu reformieren, auf Drängen eines gewissen Fernando de las Infantas und des spanischen Königs Philpp II. überhaupt zurückgezogen habe und — dieser Schlußsatz Respighis müßte eigentlich als Motto am Anfange stehen! — „daß Palestrina vollständig schuldlos sei an der bedauernswerten Arbeit der sogenannten Medicäerausgabe des römischen Graduale."

Dieses überraschende Resultat wurde nach dem Erscheinen des anonymen Artikels in der Ciudad de Dios auch von einem „römischen Korrespondenten" der „Germania" in Berlin (12. Nov. 1899) in Deutschland bekannt gemacht, so daß der Unterzeichnete, mit dessen Namen sich die Broschüre Respighis besonders beschäftigt, sich verpflichtet hielt, eine provisorische Abwehr zu veröffentlichen, welche zugleich das notwendigste Licht auf die Triebfedern dieses, wie man hervorhob, „rein wissenschaftlichen Artikels" zu werfen den Zweck hatte.[1])

[1]) Giovanni Pierluigi da Palestrina und das Graduale Romanum der editio Medicæa von 1614. Ein Beitrag zur Geschichte der Liturgie nach dem Trienter-Konzil bearbeitet von Dr. F. X. Haberl, Regensburg, Fr. Pustet 1894, 42 S.

[1]) Die im lebhafteren Zeitungston gehaltene Erklärung vom 15. Nov. 1899 wurde von der „Germania" mit unbedeutenden Änderungen veröffentlicht und lautet wörtlich:

„Gestatten Sie mir, einige berichtigende und aufklärende Zeilen zu dem Artikel Ihres römischen Korrespondenten in Nr. 261, 2. Bl. vom 12. Nov. d. J. der „Germania" zu veröffentlichen. Von den Dokumenten und dem Artikel, welche aus dem Italienischen ins Spanische übersetzt, im Oktober von der Ciudad de Dios abgedruckt wurden, hörte ich schon im Mai d. J. bei meiner persönlichen Anwesenheit zu Rom, ohne Genaueres inne zu werden. Nachdem ich dieselben in der genannten Zeitschrift Ende vorigen Monates gelesen habe, stand der Plan fest, im „Kirchenmusikal. Jahrbuch" 1900 diese erheiternden Kombinationen des anonymen römischen „Monsignore", hinter welchem jedoch sehr bekannte Persönlichkeiten stecken, näher zu beleuchten; er wird auch ausgeführt werden. —

„Gegenüber den verehrlichen Lesern der „Germania", welche sich vielleicht wenig oder gar nicht mit Palestrina und dem römischen Graduale beschäftigt haben, mögen einstweilen nachfolgende Punkte als Berichtigung und Aufklärung genügen:

1. Ich habe niemals die Behauptung aufgestellt, daß Palestrina mit Sicherheit als einziger Redakteur der sogenannten Editio medicæa gelten müsse, wohl aber, auf Grund von unbestrittenen Dokumenten aus dem vatikanischen Archiv, in einer Broschüre (1894) erwiesen, daß die auf Befehl Gregor XIII. von Palestrina unternommene Revision des Grad. Rom. mit größter Wahrscheinlichkeit erst im Jahre 1614 aus der medicäischen Druckerei hervorgegangen sei. Die veröffentlichten Dokumente sind bis heute nicht angegriffen worden, die zwei neuen Schriftstücke aus der vatikanischen Bibliothek aber, das von Cimello und Don Fernando, stehen so wenig im Zusammenhang mit dem eigentlichen Thema, wie etwa der Burenkrieg mit den Kirchengeboten. (Le Courrier de Bruxelles vom 17. März 1900 Nr. 64 übersetzt das letzte Wort mit sacrements de l'église, natürlich um eine verächtliche Bemerkung über plaisanteries et agressions personnelles daran zu knüpfen. F. X. H. am 20/3. 1900.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bald darauf erschien der Artikel als Broschüre mit dem Namen des Verfassers in italienischer Sprache; „der römische Korrespondent" aber beeilte sich, in einer zweiten Zuschrift, die

2. Nicht Pustet in Regensburg, sondern die Kongregation der hl. Riten hat bereits 1869 die Medicäerausgabe als offizielle erklärt, ohne von Palestrina's Mitwirkung zu wissen, denn Rom hält heute noch an dieser Ausgabe fest, trotz der unglaublichsten Angriffe, Verdächtigungen und Widersprüche. Seit dreißig Jahren beteiligt sich der Unterzeichnete an diesen litterarischen Fehden, die ihm 1883 von Seite eines französischen Gegners sogar den Titel „Tintenfisch" eingetragen haben.

In Deutschland sind diese Choralbücher der Riten-Kongregation überall bekannt, ihre Melodien werden mit Liebe und Begeisterung gesungen und gehört, die Werke tragen den Titel, „Chorbücher der Kirche!" Ob sie von Palestrina oder Fr. Suriano oder Fel. Anerio stammen, ist gleichgiltig!

Der ganze allgemeine Cäcilienverein tritt für dieselben ein, bei der Generalversammlung zu Münster im August 1899 hat man deren Melodien mit Andacht und Bewunderung gehört, — und da wagt es der anonyme „Monsignore", nicht in Rom und in italienischer Sprache, sondern in Madrid seine Entdeckungen in den Satz gipfeln zu lassen: „Palestrina fué completamente extraño á la deplorable labor que dió por resultado la edición medicea del Gradual Romano (Palestrina war der bedauernswerten Arbeit, deren Resultat die medicäische Ausgabe des römischen Graduale ist, durchaus fremd)! Ihr Korrespondent hat diesen Satz nicht zu schreiben gewagt, oder ist, wie aus seiner übrigen Ausdrucksweise hervorgeht, weder musikalisch, noch liturgisch und historisch so weit unterrichtet, um die eigentliche Tragweite dieses Angriffes à la Don Quixote zu erkennen. Der Satz steht jedoch am Schlusse des Artikels der Ciudad! Angesichts der feierlichen römischen Dekrete für die Einheit des liturgischen Gesanges auf Grund der Reformen von Gregor XIII. bis Paul V. wagte man also nicht, die römische Ritenkongregation anzugreifen, sondern schlug auf den Verleger! Da nämlich mit Ende 1900 das Druckerprivilegium Pustet's zu Ende geht, hofft eine sehr bekannte Clique, die Bücher überhaupt auf diesen Schleichwegen aus der Welt schaffen zu können. Rom aber erklärt unentwegt auch nach 1900: „Die Editio medicæa bleibt bestehen, ob nun Palestrina deren Redakteur gewesen ist oder ein anderer Meister."

3. Ich übersende Ihnen hiemit ein Exemplar meiner Studie: „Palestrina und das römische Graduale" in deutscher und italienischer Sprache mit dem Ersuchen, dasselbe Ihrem römischen Korrespondenten zu übermitteln, damit er sich überzeuge, welch unedle Kampfesweise man anwendet, und ob meine Argumente für die Autorschaft Palestrina's wirklich „einen tötlichen Stoß erhalten haben", erhebe aber gegen den italienisch-französischen Schreiber in der spanischen Zeitschrift die Anklage, daß er die Hauptstützen der historischen Dokumente schweigend umgangen, dagegen nebensächliche und unwesentliche Beweismomente aus dem Verbande gerissen hat, um sie mit sieghafter Pose als „Hypothesen" zu brandmarken.

Ihr Korrespondent bedauert, „den vollen Inhalt" des interessanten Artikels der Ciudad de Dios nicht wiedergeben zu können. Dieses Bedauern ist meinerseits um so lebhafter, da ich die undankbare Aufgabe zu lösen habe, die leichtsinnige Geschichtsmacherei im „Kirchenmusikalischen Jahrbuch" eingehender zu beleuchten, als der Gegenstand es wert ist.

Übrigens geht aus den zwei Dokumenten nur hervor, daß Gregor XIII., wie in unserer Zeit Pius IX. und Leo XIII., bei dem Bestreben, die Einheit im Kirchengesang zu erzielen, hochgestellte und niedrig gesinnte Feinde hatte, die aus nationalen oder gewinnsüchtigen Interessen die erhabenen Aufgaben des römischen Stuhles zu hemmen suchten. Wo ist aber das Dokument für die Behauptung, daß Gregor XIII. seinen Auftrag an Palestrina zurückgezogen hat? Die Folgerungen aus Cimello und Don Fernando sind schon keine Hypothesen mehr, sondern geradezu Staub und Sand in die Augen derjenigen, welche die Geschichte in der Eisenbahn oder beim Glase Wein zu studieren pflegen.

Ich darf hier schließen und kann Ihren Korrespondenten versichern, daß er, ohne es vielleicht zu ahnen, die Beute einer den offiziellen Büchern feindseligen und mit den verwerflichsten Mitteln kämpfenden Partei geworden ist. Wie diese neueste Kampfesunternehmung enden wird, will ich ihm offenbaren: „Der in Rom verfaßte, mit dem Scheine historischer Forschung übergossene Artikel wird aus Spanien nach Frankreich importiert, dort mit pikanter Sauce in gewissen italienischen Zeitschriften untergebracht werden und dann mit „unterthänigster Sorge für die Würde des heiligen Stuhles und das Ansehen der römischen Ritenkongregation" als Sturmbock gegen die Fortdauer der libri chorici Ecclesiæ angesetzt „mit dem demütigsten Anerbieten, den Gesang des heiligen Gregorius auf Grund

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sich über die Kampfesweise des Unterzeichneten sehr verletzt zeigte, seinen zweiten Triumph zu verkünden, den aber der Unterzeichnete ebensowenig anzuerkennen vermochte.[1])

---

der wissenschaftlich-archäologischen Forschungen für die ganze Kirche als Kanon und Norm des echt gregorianischen-liturgischen Gesanges hinzustellen."

Wenn aber der 3. Band der authentischen Dekrete der Ritenkongregation in ein paar Monaten veröffentlicht sein wird, dann werden diese unermüdlichen Gegner neue Mittel ersinnen, um den Felsen der obersten Autorität in liturgischen Dingen — anzurempeln. Einer Belehrung sind sie nicht zugänglich, da sich die Geschichte und der römische Stuhl nach ihnen richten soll, — wie sie meinen. Daß aber in Deutschland seit 30 Jahren durch den Cäcilienverein, welcher Gehorsam gegen die liturgischen Vorschriften und Anordnungen der Ritenkongregation auch in betreff der Choralbücher auf seine Fahne geschrieben hat, diese Zänkereien und Umtriebe, unter denen gerade die romanischen Länder am meisten leiden, energisch und praktisch abgelehnt wurden, ist dieser Partei am allermeisten unangenehm: daher der Versuch, das „Kuckucksei" in einem angesehenen deutschen Journal unterzubringen.

[1]) Die Antwort auf die 7 Punkte des römischen Korrespondenten erschien am 10. Dez. 1899 in Nr. 283 der „Germania" und lautete:

Ad 1. Die italienische Broschüre des päpstlichen Ceremoniars Monsignore Respighi ist auch mir zugesendet worden, und ich konstatiere gerne, daß dieses Parteitreiben glücklicherweise nicht mehr ein „geheimes", sondern ein offenes ist. Die Namen „Desclée und Pustet" bedeuten ein Programm; die Namen des päpstlichen Zeremoniars und des Dominikanerpaters Lepidi, der für alle in Rom gedruckten Bücher und Broschüren von Geistlichen um das Imprimatur ersucht werden muß, haben mit dem Gegenstande nichts zu thun, d. h. können keinerlei autoritative Entscheidung beanspruchen, sie sind Cajus und Sempronius, — weiter nichts. Als Mitglied der päpstlichen Kommission für Revision der Choralbücher lernte ich die Ansichten des Monsign. Respighi schon früher kennen, habe mich jedoch in offizieller Weise nicht mehr mit seinen diktierten Forschungen zu beschäftigen ohne neuen Auftrag der Ritenkongregation, welche in dieser Frage allein zuständig ist.

Ad 2. Daß die Frage kein „rein historisches Problem" ist, gibt der römische Korrespondent indirekt zu; mit dem vorgeschobenen päpstlichen Zeremoniar habe ich mich an anderer Stelle auseinandergesetzt, mit seinen Schlußfolgerungen werde ich

Die Redakt. der Germania erklärte ihrerseits „Schluß der Debatte über diesen Gegen-

---

mich im Kirchenmusikal. Jahrbuch, event. in einer Neuauflage meiner Studie über Palestrina und die Medicäerausgabe des Grad. Rom. beschäftigen.

Ad 3. Auch jetzt wiederhole ich, daß Palestrina nicht mit Sicherheit als einziger Redakteur der sogen. Editio medicæa gelten kann (nur der 1. Band, das Proprium de Tempore ist nach den Prozeßakten sein Werk), daß aber seine Schüler Fr. Suriano und Fel. Anerico das unvollendete Manuskript druckreif gestalteten. Die Einwendungen Respighis werden im Jahrbuch gewürdigt werden. Schon hier aber sei die Frage gestellt: „Wie kann R. den Schlußsatz seiner Broschüre beweisen: „Daß die editio medicæa eine bedauernswerte Arbeit (deplorevole lavoro) sei?". Aus diesem hysteron proteron leuchtet die Tendenz hervor, die ich seit 30 Jahren bekämpfe, und die der deutsche Cäcilienverein durch die Praxis jederzeit widerlegt hat!

Ad 4. Die Stelle aus Fernandos Brief beweist noch nicht die Behauptung, daß Gregor XIII. den bestimmten Auftrag an Palestrina zurückgezogen habe. In der vatikanischen Bibliothek sind tausende von Protesten, Wünschen, Zuschriften, die sich auf die Reform des Missale, Breviers u. s. w. beziehen, die aber in der Wirklichkeit nur Aktenstücke ohne praktische Folge für die Redaktion der liturgischen Bücher geblieben sind. Bis heute ist es noch keinem Gelehrten eingefallen, daraus den Schluß zu ziehen: „Die Nichtbeachtung dieser Proteste und Wünsche ist die Ursache, daß diese oder jene Stelle im Brevier oder Meßbuch „bedauernswert" sei."

Ad 5. Die Hauptstützen meiner Beweise sind a) die Rotaentscheidung vom 2. Juni 1599: „Dieses Graduale ist komponiert, korrigiert und reformiert von Joh. Petraloysius im Auftrag von Gregor XIII. sel."; R. schweigt. b) Der Brief Palestrinas an den Herzog von Mantua, in dem er 1578 schreibt: „Diese (von Barbarismen und üblen Klängen geläuterten Choralgesänge) können zugleich mit dem Graduale, dessen Emendierung mir Unsere Heiligkeit aufgetragen haben, gedruckt werden," — also waren sie bereits druckbereit; R. schweigt und windet sich. c) Die Publikationen Guidettis von 1582 an, welche nicht mit den Manuskripten übereinstimmen und wesentliche Neuerungen enthalten, für welche er Palestrina als Autorität anführt; R. schweigt und vermutet phantasievoll. d) Der vom Sohne des Palestrina bei der Rota angestrengte Prozeß wegen des Druckes vom Grad. Roman., das der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stand", nahm jedoch nachträglich eine persönliche Erklärung des Mons. C. Respighi auf, in der nochmals die Versicherung gegeben wird, daß er bei dieser Frage nur ein „rein historisches und wissenschaftliches Problem" im Auge gehabt habe.

Diese Einleitung konnte nicht umgangen werden, damit der verehrliche Leser den Kern der Frage aus den künstlichen Umhüllungen leichter herauszufinden vermöge. Einen vorvorzüglichen Dienst zu diesem Zwecke leistete P. Raphael Molitor in dem eingangs erwähnten Artikel der römischen Quartalschrift durch die wortgetreue Mitteilung von vier Dokumenten in spanischer Sprache aus dem Archiv der spanischen Gesandtschaft in Rom, deren Existenz Herr Respighi nicht kannte. Daß die italienischen und französischen Journale in den jüngsten Tagen versicherten, Respighi's Entdeckungen würden durch P. Molitors Veröffentlichung bestätigt und verstärkt, muß man zu den Zufälligkeiten (?) rechnen, die man im Leben „Ironie des Schicksals" nennt. Schon die Überschrift „Zur Vorgeschichte der Medicaea" läßt erkennen, daß P. Raphael der kühnen Schlußfolgerung Respighi's nicht beistimmt. Er bemerkt überdies ausdrücklich, daß Palestrina das „Proprium de Tempore" vollendet habe und versichert Seite 365, daß sein objektiv gehaltener Artikel schon vor Erscheinen der Respighischen Broschüre geschrieben und der Redaktion der Quartalschrift übergeben war, so daß die genannte Schrift Respighis keine Berücksichtigung mehr finden konnte.

R. fand also in der vatikanischen Bibliothek (Cod. Reg. 2020 f. 394) ein Dokument, das bereits in Dejob's Werk de l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux arts Seite 255 zitiert, in italienischer Sprache geschrieben und auch von P. Molitor S. 372 der Quartalschrift abgedruckt ist. In deutscher Übersetzung[1]) lautet der Inhalt wörtlich:

„Heiligster Vater! Don Fernando de las Infantas, demütiger und gehorsamer Sohn des hl. Apostolischen Stuhles, erklärt in aller Demut, daß er vor mehr als einem Jahre bereits ein Gutachten an Eure Heiligkeit abfaßte und einreichte, in welchem er sich über die Alteration des gregorianischen Chorals aussprach und nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Liebe zur Sache sich bereit erklärte, in klarer Weise darzuthun, daß die Fehler, welche einige hervorragende Musiker in diesem Gesange tadelten, mit dem Vorhaben sie zu verbessern, keineswegs Fehler sind, sondern vielmehr eine wunderbare Musikkunst in sich bergen. Nach einer Erklärung des Hochwürdigen Kapellmeisters, welchem Eure Heiligkeit die Arbeit übertragen haben, hat man über diese Angelegenheit besser nachgedacht und versichert, daß man nicht weiter mehr ändern wolle."

„Da ich aber erfahre, daß das Werk trotzdem vorwärts geht, so habe ich im Hinblick auf den allgemeinen Schaden für die Kirche

---

Vater hinterlassen hatte, den ich S. 18—27 nach den Quellen schilderte; R. huscht darüber weg. e) Der aus rein musikalischen Gründen entnommene, freilich bis heute nur angedeutete Beweis über den gleichen Stil in Bildung der einstimmigen Choralmelodieen und den melodisch-rhythmischen Motiven in den mehrstimmigen Werken Palestrinas; R. schweigt, denn als „päpstlicher Zeremoniar" scheint er den 300jährigen Traditionen seiner Vorgänger, die immer mit den päpstlichen Kapellsängern im Streite gelegen haben, da sie Schluß des Tonstückes befahlen (s. kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, S. 56, 3 u. a. a. O.), um jeden Preis treu bleiben zu wollen.

Wenn der „römische Korrespondent" gegen Schluß seiner Bemerkungen die Thatsache erwähnt, daß hervorragende Welt- und Ordenspriester, Prälaten, Bischöfe und Kardinäle „die alte Tradition" (?!) ganz offen begünstigen, so schlägt er selbst seine Behauptung vom „objektiven Standpunkte" auf die wirksamste Weise. Solange aber der Papst, die Kardinäle und Konsultoren der Ritenkongregation die Mediceausgabe als offizielle erklären, wird auch der deutsche Cäcilienverein daran festhalten, trotz Respighis unerwiesener Behauptung von dem „deplorevole lavoro".

Was die Thätigkeit des jungen Perosi an der sixtinischen Kapelle, dem Institute, das seit Jahrhunderten eine Ausnahmestellung gegenüber den allgemeinen kirchlichen Verordnungen zu behaupten wagte, betrifft, so muß sich dieselbe erst erproben; seit etwa 70 Jahren lieferte diese Kapelle nur die abschreckendsten Beispiele für Kirchengesang. Beim Schlußsatz des Referenten denkt man aber unwillkürlich an die tiefsinnige Erzählung von den Petrus- und Paulus-Statuen an der porta del popolo.

Mit Dank acceptiere ich den Satz: „Unwahrheit und Übertreibung, auch mit den heiligsten Absichten, auch mit der Äußerung des unterthänigsten Gehorsams gegen die höchste Auktorität der Kirche, sind niemals zulässig."

---

[1]) Die spanische Übersetzung in La Ciudad de Dios hat sich einige Freiheiten erlaubt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den katholischen König (Philipp II.) benachrichtigt, der sowohl durch seinen Gesandten, als auch durch eigenen Brief Eure Heiligkeit gebeten hat, dieses Attentat nicht zu gestatten, und er glaubt, daß auch diesbezüglicher Befehl ergangen sei."

„Gegenwärtig hört man, daß sie in Verhandlung sind, infolge der Ermächtigung durch ein Breve, das ihnen gewährt worden ist, diese Musik des neuen Cantus firmus, wie man sagt, in der neuen Druckerei Eurer Heiligkeit drucken zu lassen; nur sind sie uneinig untereinander, da Einer alle Kosten selbst tragen und den Gewinn dann teilen wolle, die andern aber wünschen, daß man mit den Druckern einen Vertrag abschließe, und daher stammen vielleicht alle Fehler des gregorianischen Chorals. Es hat mir passend geschienen, um mein Gewissen zu entlasten, und da ich über Kunst klare Einsicht habe, Eure Heiligkeit in Kenntnis zu setzen, daß man aus schlechter Kenntnis eine übelklingende Neuheit in der Kirche einführt. Wie Johannes Subdiakonus im Leben des heiligen Papstes Gregor (VII. und IX. Kap.) schreibt, wurde auf Antrag der Kaiser und christlichen Fürsten der Cantus Gregorianus in der Kirche eingeführt und mehr als 900 Jahre lang beibehalten; er stand immer in höchster Verehrung, auch in Bezug auf die Kunst und als ein Werk des hl. Papstes Gregor."

„Es ist nicht gerecht, wenn unter Gregors Pontificat ihm (Gregor I.) diese Ungerechtigkeit in seinem Vaterlande zugefügt wird. Im Gegenteil ist es an Eurer Heiligkeit, denselben zu verteidigen und neuerdings zu verfügen, daß man in diesem Gesange, den man wahrlich nicht kennt, keine Neuerungen einführe, sondern im Gegenteile die neuen Bücher, die im Widerspruch mit dem bisherigen Gesange stehen und bereits druckfertig vorliegen, zum Feuer verurteile, da mit denselben, wenn man auch die gute Absicht der Korrektoren anerkennt, nichts anderes erreicht werden wird, als daß unser Herrgott um die Zeit und um die Ehre betrogen wird, welche seine hl. Päpste ihm beim Opfer des göttlichen Lobes geweiht haben. Das geschieht durch die tausende von Verstümmelungen und durch das jagdartige Vorgehen, — ein sicheres Zeichen und der Anfang irgend einer Züchtigung dafür, daß man (den Forderungen) der göttlichen Majestät entgegentritt, welche mit solchem Nachdruck von uns verlangt in Psalm 49: „Soll ich denn Fleisch der Stiere essen" u. s. w., „Opfere Gott ein Opfer des Lobes" u. s. w. und mit den Worten schließt: „Ein Lobopfer wird mich ehren; und darauf ist der Weg, wo ich das Heil Gottes ihm zeigen will."

Unterdrücken wir die Frage, ob Gregor XIII. diesen Brief wirklich erhalten, nachdem er sich in der Abteilung Reg. der vatikanischen Bibliothek und nicht im Archiv vorfindet, auch ohne Datum ist und der sonst übliche Vermerk fehlt, welche Antwort verfügt worden sei, so muß uns die höchst unehrerbietige, ja hochmütige und eitle Sprache befremden, in der sich de las Infantas dem Papste gegenüber ausdrückt. Ein fanatischer Zug, ein kecker, selbstbewußter Ton, die im italienischen Wortlaut noch mehr auffallen, geht durch die drohende Epistel. Diesen Mann, der den Biographen Gregor I. Johannes Subdiaconus nennt, der dem hl. Vater (Gregor XIII.) zu schreiben wagt, er solle das Andenken seines heiligen Namensvorgängers nicht schänden lassen, der mit verblüffender Sicherheit sich seiner Kenntnisse im gregorianischen Chorale rühmt, der mit der Einsprache seines Königs (Philipp II.) droht, der die Arbeit Palestrina's verbrannt wissen will, nennt der päpstliche Ceremoniar, Monsignore Carlo Respighi, S. 7, „celebre teologo e Musico", „einen berühmten Theologen und Musiker.[1])"

R. meint (S. 10, Anm.), daß es „buona fortuna" wäre, auch die anderen Dokumente, auf die Infantas im Briefe hinweist, aufzufinden. Dieses „gute Glück" hatte P. Raphael schon vor R.; durch dieselben fällt helleres Licht auf den obigen nicht datierten Brief, der wahrscheinlich Ende November 1578 oder im Jahre 1579 geschrieben wurde.

P. Raphael publiziert a. a. O. Seite 368 den ersten Brandbrief in Angelegenheiten der auf Wunsch Gregor XIII. von Palestrina begonnenen Reform des gregorianischen Chorals, welchen Don Infantas am 25. Nov. 1577 von Rom aus an seinen König Philipp II. richtete.[2])

[1]) Nach Fétis, biogr. universelle 4. Band S. 397, lebte er in Cordova und edierte 1570 „contrapuncta super excelso gregoriano cantu, sowie 1580 „Sacrarum varii styli cantionum tituli Spiritus sancti in Venedig. Dehn hat die 6stimm. Sequenz Victimæ paschali aus Leonh. Lechners Harmoniæ in seiner Sammlung ediert. Der spanische Musikhistoriker Fuertes nennt ihn überhaupt nicht.

[2]) Das Original dieses und der drei folgenden Briefe ist im Archiv der spanischen Gesandtschaft in Rom, hat aber durch Brand etwas gelitten. P. Molitor hat die fehlenden Stellen durch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sic

Derselbe lautet in möglichst wortgetreuer Übersetzung:

S. C. R. M.

(Eure Christliche Königliche Majestät.)

„Auf Befehl Seiner Heiligkeit ist dahier die Errichtung einer Central-Druckerei angebahnt worden zur Herstellung von Drucken in allen Sprachen, um auf diese Weise die in auswärtigen Druckereien entstandenen Fehler in Publikationen kirchlicher Natur zu beseitigen und diese Drucke von hier als dem Mittelpunkte aus überallhin zu verteilen und zu verbreiten mit jeder Gewähr für den Empfänger. Zu diesem Zwecke hat die päpstl. Finanzverwaltung vorläufig 100,000 Dukaten bereitgestellt."

„Leider hat bei dieser Gelegenheit ein übel beratener Geist den Einfall gehabt, daß es praktisch wäre, auch den ganzen Cantus Gregorianus, alle kirchlichen Choralbücher umfassend, neu zu drucken und im Cantus vieles zu ändern, was nach der Ansicht mancher der musikalischen Kunst nicht entspricht. Meine Meinung indes ist dies nicht. Schließlich hat man, ohne daß eine Verständigung vorausgegangen wäre, den Auftrag zur Ausführung erteilt, und zwar wurde derselbe einem gewissen Giovanni di Palestrina in Verbindung mit einem Zweiten übertragen, beide als Komponisten der päpstlichen Kapelle thätig, die mit der Neubearbeitung der Bücher begonnen haben. Obwohl sie behaupten, nur einige Stellen ändern zu wollen, wo anscheinend der Ton, dann andere, wo der Accent nicht beachtet ist, sowie eine Menge von Ligaturen, (ohne Zweifel meint Infantas Neumengruppen, F. H.), deren Beseitigung zur Vermeidung von Weitläufigkeit dienen soll, so ist ihr Verfahren doch derart, daß sie alles Bestehende zu Grunde richten und dieses ganz anders aussieht als vorher."

„Mir thut die Sache sehr leid, da ich deutlich sehe, wie blind und unangebracht dieses Vorgehen ist, so zwar, daß mich dasselbe zu dem Wagnis nötigt, trotz meiner Unzulänglichkeit Seine Heiligkeit und die für diese Druckgeschäfte eingesetzte Kardinalskommission aufzuklären und ihnen mit Gottes Hilfe klar zu machen, wie ausgezeichnet der kirchliche Choralgesang ist, und wie unbedeutend und unvernünftig das, was man gegen ihn vorbringt. Statt Änderungen oder Weglassungen vorzunehmen, empfiehlt es sich vielmehr, ihn wie stets in Ehren zu halten, da er von einem ruhmreichen Heiligen herrührt, wie St. Gregorius war und ist, in dessen Besitz man seit einer langen Reihe von Jahren sich befindet. Deshalb wird er auch Cantus Gregorianus genannt, als welcher er, wie ich hoffe, nicht schlecht verteidigt werden wird. Dieses Vorgehen in Verbindung mit der Hilfe Ew. Majestät ist sehr nötig, was auch die päpstl. Finanzverwaltung nur Mögliches einwenden mag, wegen des Nutzens, der ihr entsteht.

Mir scheint es vor allem angemessen, Ew. Majestät hievon zu benachrichtigen, gemäß meiner Pflicht als getreuer Vasall und in Ihrem königlichen Dienste, von wegen der Buchhandlungen in Spanien, die hiedurch ruiniert würden, während sie doch von so großer Wichtigkeit sind, wie auch jene ist, welche Ew. Majestät für die denkwürdige Escurial-Kirche zu errichten vorhaben, welche, obschon privilegiert wie die übrigen, mit ihnen samt und sonders an Ansehen gänzlich verlieren würde, denn sie müßten mit der Zeit sich wieder in Übereinstimmung setzen mit dem Haupte (d. h. mit den römischen Druckausgaben) wie es von jeher gewesen ist."

„Ich habe keine Zeit verloren mit der Anordnung von Übersetzungen vieler (Schriften) von jenen, welche diese (Neuerung) verwerfen, sowie mit der Behandlung der übrigen Dinge dieser Art, und trotzdem ich am wenigsten von allen verstehe, laufen sie mit Gottes Hilfe schließlich auf meine Meinung hinaus."

„Daher bin ich überzeugt, daß der Umstand, daß ich hier seit (?) Jahren zugewartet habe, um meine Dedikationswerke drucken zu können, eine Fügung der göttlichen Vorsehung gewesen ist, damit bei erstgegebener Gelegenheit Eure Majestät sich gleich einem zweiten Samson einer so unbedeutsamen Kinnlade wie meine Kraft bedienen, indem Sie diese stolzen Philister vernichten, die kennen wollen, was sie nicht verstehen, und auch nicht erreichen, mich von hier ohne Befehl und Gutachten des Gesandten fortzubringen, dem Nach[richt] zugeht.

Ich hoffe, daß Ew. Majestät, die übrigen Dinge beiseite lassend, diese Angelegenheit in Wahrheit nur zum Ruhme Gottes und Ihres glorreichen Heiligen zu Ende führen."

(Schlußformel.)

Daß unser lebhafter Spanier mit der alttestamentlichen Kinnlade die intendierten Eingaben und Proteste an den Papst und die Kardinalskommission gemacht hat, ist sehr wahrscheinlich; vielleicht finden sie sich noch einmal! Die Blumenlese aus dem sehr wert-

Klammern und Punkte ersetzt; der Zusammenhang leidet nicht wesentlich; leider hat er nur das spanische Original ohne Übersetzung publiziert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vollen Dokumente ist übrigens eine reiche, sowohl nach Seite der Grundsätze, welche „der gewisse Palestrina" in Verbindung mit seinem Genossen (vielleicht Zoilo; siehe unten) für die Neuausgabe durchführte, welche auch Guidetti 1582 im Directorium Chori unter Berufung auf Palestrina festhielt, und die im Graduale der editio mediceæ heute noch als angewendet vorliegen, als besonders wegen der nationalen und geschäftlichen Erwägungen, die „der berühmte Theologe und Musiker" anstellt, da er zur Wahrung spanischer Interessen den König zu Hilfe ruft.[1])

Über den Erfolg dieser Eingabe gibt das 2.—4. Dokument, welches P. Molitor a. a. O. S. 369—371 veröffentlichte, erwünschten Aufschluß. Die Antwort des kgl. Secretärs vom 20. Jan. und vom März 1578 an Don Fernando faßt die Punkte der Schrift vom 25. Nov. kurz und objectiv zusammen und verweist den übereifrigen und erregten Unterthan an den spanischen Gesandten in Rom, dem unter gleichem Datum (3. Dokument) Auftrag zuging, sich der Sache anzunehmen. Das vom gleichen Tage datierte eigenhändige Schreiben Philipps an den heil. Vater Gregor XIII. umfaßt nur neun Druckzeilen (a. a. O. S. 371) des Inhalts, daß er seinem Gesandten in Rom Auftrag gegeben habe, mit Sr. Heiligkeit über die „wie man sagt" neue Drucklegung von Brevier und Missale,[2]) sowie vom canto llano (Choral) zu sprechen. Was dieser in seinem Namen sage und vorschlage, wolle der Papst gnädig anhören, „damit ein Mittel gefunden werde, welches am besten dem Dienste Gottes unseres Herrn und seiner heiligen Kirche und dem Wohle der Christenheit entspreche."

Dieser kalte Wasserstrahl scheint übrigens das Feuer Don Fernandos nicht gedämpft zu haben, denn er verfaßte den oben S. 168 erwähnten Brief, der unter den Papieren des Kardinal Sirleto[3]) sich vorfindet. Ohne Zweifel ist er, wie hundert andere Eingaben und Instanzen nicht so derber Natur über Wünsche und Vorschläge in liturgischer Beziehung, ebenfalls ohne Erfolg gewesen. Respighi aber behauptet, dieser Brief Don Infantas vom 25. Nov. (1578 oder 79?) **erweise**, daß Gregor XIII. seinen Auftrag an Palestrina, das Graduale Romanum neu zu bearbeiten, zurückgenommen habe!

Für eine solche „wissenschaftliche Behandlung" eines historischen Thema's werden wohl wenige Menschen Sinn haben. Der freundliche Leser aber wird es dem Unterzeichneten nicht mehr verargen, wenn er im ersten Unmut über einen so beispiellosen Leichtsinn und eine derartige Unver—frorenheit in Behandlung historischer Fragen, in den beiden Artikeln der „Germania" eine ziemlich kräftige Sprache geführt hat.

Er hätte übrigens diesem „Mäuschen" keine weitere Aufmerksamkeit mehr geschenkt, wenn nicht unterdessen in einer Menge französischer, belgischer und italienischer Zeitungsblätter, und in Deutschland sogar ein Fachblatt für kathol. K.-M. (das bei Schwann in Düsseldorf erscheinende „Gregoriusblatt") dem Büchlein, das man nicht gelesen zu haben scheint, eine Aufmerksamkeit zu teil geworden wäre, die den Unterzeichneten in einer höchst unangenehmen Weise berühren mußte.

Kurz sei noch erwähnt, daß Respighi unter dem R^do maestro di Capella, mit dem Fernando gesprochen habe, fälschlich den Palestrina versteht. Als päpstlicher Ceremoniar konnte er wissen,[1]) daß vor Sixtus V. der päpstliche Kapellmeister ein Prälat war, und daß 1574—1587 der Kanonikus von St. Peter, Ant. Boccapadule, ein besonderer Freund und Gönner Palestrina's, diesen Titel maestro di capella trug. Auch mußte er wissen, daß einem Laien, wie Palestrina bekanntlich gewesen ist, nicht der Titel Rev^do gegeben wird. Wenn also Boccapadule von Gregor XIII. den Auftrag erhielt, die Revision des Chorals zu veranlassen, was auch dem römischen Geschäftsgang

[1]) Genau so geschah es merkwürdigerweise nach 300 Jahren in den häßlichen, stillen und lauten, geheimen und öffentlichen Angriffen gegen die offiziellen Choralbücher überhaupt, besonders gegen das Graduale der editio Mediceæ.

[2]) P. Raphael hat S. 371, 22. Zeile richtig nuevo rezado, S. 372 aber unrichtig nucho rrezado gelesen; mit dem Worte Rezado bezeichnet der Spanier das Meßbuch und Brevier.

[3]) Dieser ausgezeichnete Kirchenfürst war das Haupt der Kommission für alle Reformen der liturgischen Bücher nach dem Konzil von Trient; siehe den trefflichen Artikel im „Kirchenlexicon", neue Aufl., 11. Band, S. 359. Wenn P. Molitor sich mit den Arbeitern der „Görresgesellschaft" in Rom in Verbindung setzt, so kann es ihm gelingen, unter den Tausenden von Aktenstücken, die Sirletto unter den Händen hatte, noch mehrere zu finden, welche sich auf kirchenmusikalische Themate beziehen.

[1]) S. „Bausteine für Musikgeschichte", 3. Heft: „Die römische schola cantorum" u. s. w. S 128.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

vollkommen entspricht, so ist es erklärlich, wenn dieser den Palestrina (laut Brief Fernandos an den Papst und einer noch zu erwähnenden Notiz) und einen Anderen (wahrscheinlich Annibale Zoilo) für die Arbeit bestimmte.

Daß die Personen jener Zeit über den päpstlichen Auftrag verschieden dachten, daß Neider und Feinde Palestrinas sich erhoben, daß häßliche Intriguen, sinnlose Übertreibungen, gewinnsüchtige Hoffnungen, schmutzige Spekulationen auftauchten, kann niemand überraschen, der ähnliche Vorkommnisse betrachtet, wie sie seit 30 Jahren bei Durchführung des Gedankens auf Befehl Pius IX. und Leo XIII.: Einheit im liturgischen Gesange herzustellen, in viel größerem Umfange zu Tage getreten sind. Respighi teilt eine widerliche Episode mit, aus der jedoch, wie aus giftigen Blumen, doch ein Tröpfchen Honig für die Musikgeschichte gewonnen werden kann. Er erzählt S. 4, daß unter den Briefen an Sirleto in der vatikan. Bibliothek auch einer von Cimello sich befindet (13. Dez. 1579). Der Schreiber[1]) dankt u. a. dem Kardinal Sirleto, daß letzterer ihm behilflich gewesen sei, die Freundschaft mit Annibale Zoilo wiederherzustellen und sendet ihm ein Motett mit der Bitte, dasselbe durch einen seiner Freunde, wie Giovan Maria, Pietro da Picinisco, Luigi und andere urteilsfähige Meister prüfen zu lassen. Der Schluß von R., daß unter „Luigi" der bekannte Pierluigi gemeint sei, ist unberechtigt und willkürlich, wenigstens ist dem Unterzeichneten bei den umfaßenden archivalischen Studien über Palestrina noch niemals diese Verstümmelung des Familiennamens Pierluigi (Petraloisius), der nirgends getrennt geschrieben wurde,[1]) untergekommen. Man hatte zu jener Zeit die Gepflogenheit, die Freunde einfach mit dem Taufnamen anzureden, oder bei möglichen Verwechselungen den Geburtsort beizusetzen; also Giovanni (Palestrina) zu sagen. Dieser nebensächliche Umstand fällt übrigens weniger ins Gewicht als die wertvolle Nachricht Cimellos, der schreibt, „daß dem Annibale Zoilo (wie man höre) die riformatione de canti piani übertragen worden sei." Wenn auch dieses on dit nicht wörtlich aufzufassen ist, so kann (auch nach den Äußerungen Don Fernandos) mit Grund vermutet werden, daß mehrere auf Anordnung des „Kapellmeisters" Monsignore Boccapadule, mit dieser Aufgabe betraut waren, wenigstens also Palestrina und Annibale Zoilo. Beide waren verheiratet, nicht mehr wirkliche päpstl. Sänger, aber in der Liste derselben mit Pensionen aufgeführt.

Die Ideen, welche Cimello über die Art und Weise dieser Reform entwickelt, sind mehr lächerlich als beachtenswert. Daß er die Angelegenheit als „Geldmacherei" ins Auge faßt und mit der Geschwätzigkeit eines Alten und der Lebhaftigkeit eines Neapolitaners von centinaja di migliaja träumt und bei diesem „Geschäftchen" beteiligt sein wollte, entehrt nur den gewinnsüchtigen Schreiber, hat aber mit Palestrina und Zoilo und mit den Arbeiten beider absolut nichts zu schaffen.

Wenn nun R. glaubte, aus diesen zwei Dokumenten gegen den Unterzeichneten den Beweis geliefert zu haben, daß Gregor XIII. den Befehl einer Reform des liturgischen Gesanges zurückgenommen habe, so wird man diese Argumentation kaum begreifen. Er scheint es selbst zu fühlen und wendet sich daher Seite 5 mit Heftigkeit gegen die Vermutungen, welche der Unterzeichnete in seiner Broschüre über die Thatsache aussprach, daß die Arbeit Palestrinas weder unter Gregor XIII., noch später noch zu seinen Lebzeiten das Licht der Öffentlichkeit erblickte. Damit hat er aber **den Kern der Frage**, ob die editio medicæa von 1614 wenigstens im Teile des Proprium de Tempore ein Werk Palestrinas sei, gänzlich umgangen. Es ist daher notwendig, den Inhalt meiner Studie von 1894 den verehrlichen Lesern kurz ins Ge-

[1]) Respighi weiß über diesen musico e poeta nichts zu sagen, da Fétis ihn im Stiche läßt (im spanischen und italienischen Texte des Artikels von R. steht übrigens Dejob!!). In der Bibl. zu Bologna (3. Bd. S. 60) ist ein Libro I. 4st. Madrig. vom Jahre 1548, bei dessen genauer Beschreibung Gaspari bemerkt, C. sei Neapolitaner, ein sehr mittelmäßiger Dichter und um diese Zeit schon ziemlich alt gewesen, habe einen Sohn durch raschen Tod verloren u. s. w. Er heißt Johann Thomas. Sein Schüler Giulio Belli rühmt ihn (1595) als in omnibus ingenuis artibus præstantissimus; nach Notiz a. a. O. S. 246 hat ein Filesio Cimello (1577) eine Musikdruckerei in Neapel besessen, denn Tommaso (der alte Vater?!) schrieb lateinische Disticha zu 3- u. 4st. Canzonen des Metallo. Auch als Theoretiker wird er ibid. I. B. S. 25 genannt; vergl. auch II. Bd. S. 427 und 452. Dr. Vogel führt in seiner „Bibliothek" noch ein 1. Buch 3st. Villanesche aus 1545 an.

[1]) Daher zeigt schon der Titel der Respighischen Broschüre „Pier Luigi" eine mangelhafte Vertrautheit mit dem römischen Meister, dessen Ehre er zu retten unternahm.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dächtnis zu rufen. Das soll mit den Worten von P. Theodor Schmid S. J. geschehen, mit denen der Gelehrte und Musiker in den Stimmen aus Maria-Laach 1894 die „Fürsten der Tonkunst — Palestrina und Orlando" verherrlichet hat.[1]) Zu denjenigen Sätzen, welche durch neuere Forschungen erhellt wurden oder in denen die Broschüre Respighis berücksichtigt, resp. berichtigt werden muß, macht der Unterzeichnete die notwendigsten Anmerkungen. P. Schmid äußerte: „Es ist das Verdienst des Herrn Dr. H., in die Sache durch überzeugende Dokumente Licht gebracht zu haben. . . . Der Leser möge uns gestatten, ihm die ganze Sache so vorzulegen, wie sie sich uns nach sorgfältigem Studium dokumentierter Thatsachen dargestellt hat. Wir stimmen dabei mit den Endresultaten des Dr. H. ganz überein." Dann fährt er wörtlich fort:

„1. Es ist eine durch Äußerungen Pierluigis selbst konstatierte Thatsache, daß er vom Papste mit der Verbesserung des Graduale beauftragt war, wie dies in seinem Schreiben vom 5. November 1578 an den Herzog von Mantua wörtlich steht: Con il graduale che nostro signore mi ha comandato che io emendi."

„2. Über die Thätigkeit des Meisters, sich seines hohen und wichtigen Auftrages zu entledigen, liegen keine Nachrichten vor.[2]) Aus Äußerungen desselben im ebengenannten Briefe möchte man fast glauben, daß er damals das Ordinarium Missæ für nahezu druckfertig gehalten habe. Thatsache ist aber, daß schon nach noch nicht zwei Monaten nach seinem Tode, am 29. März 1594, die Ritenkongregation sich mit der Drucklegung eines Graduale beschäftigte, welches kein anderes sein konnte als das von Palestrina besorgte. Die Kongregation bewilligte die Herausgabe nach vorhergegangener neuer Durchsicht — Cantus firmi *reformationem* antequam edatur diligenter recognoscendam censuit. Also eine weise Zurückhaltung. Es ist aber dabei Pierluigis Name nirgends erwähnt; die Angelegenheit wird rein objektiv genommen; es handelt sich um das vorliegende Werk, sein Meister bleibt aus dem Spiel."

„3. Palestrina war ohne Testament gestorben; sein Sohn Igino, der des Vaters Talent reell zu schätzen wußte, kam also in den unbestrittenen Besitz des Nachlasses. Da nun Giovanni Guidetti in dem letzten Jahrzehnte von 1582 bis 1588 bereits mehrere, den streng liturgischen Gesang am Altare selbst enthaltende Bücher hatte erscheinen lassen,[1]) und das bei Peter Lichtenstein in Venedig 1580 erschienene Graduale trotz seiner großen Mängel und ohne kirchliche Approbation rasch eine weite Verbreitung gefunden hatte: so mußte in Rom die Frage entstehen, was denn aus der dem Pierluigi aufgetragenen Verbesserung des Graduale geworden sei. Da es sich nun nachher für einen Teil der eingereichten Arbeit ergab, daß er die geforderte Vollkommenheit durchaus nicht besaß, so drängt sich unwillkürlich die Vermutung auf, daß Igino das gesamte nachgelassene Material der Arbeit seines Vaters[2]) für das neue Graduale in Bausch und

[1]) Der Aufsatz wurde mit gütigster Erlaubnis des Verfassers und Verlegers auch im kirchenmus. Jahrb. 1895, S. 49—76 abgedruckt.

[2]) Durch die Briefe Don Fernandos und das Aktenstück Cimellos kann ergänzt werden, daß dieser Auftrag die niedrigsten Leidenschaften der Spekulation, des Neides, der Eifersucht im Ausland (Spanien) und bei Einheimischen erregt hat. Daß die Druckerei, für welche Gregor XIII. die hohe Summe von 100,000 Ducaten bei der apostolischen Kammer hinterlegt haben soll, nicht (1577) ins Leben trat, kann bei Moroni 19. B. S. 230 nachgelesen werden. Erst Sixtus V. errichtete die stamperia Vaticana, die aber keine Notentypen enthielt. Während die Buchdrucker in Rom die päpstlichen Finanzen in hohe Contributionen versetzten und die auswärtige Konkurrenz fürchteten, war man in Venedig, wo der Nachdruck römischer Editionen üblich war, rasch bereit, für die neuen Musikalien und Breviere (1580) auch die Choralbücher herzustellen. In Rom ging man mit Klugheit und Umsicht vor. Noch sei bemerkt, daß Gregor XIII. 1585 starb und erst unter Sixtus V. (1587) die Congregation der hl. Riten eingesetzt wurde, welche nun nach Geschäftsteilung in den enormen Arbeiten, mit denen damals der päpstliche Stuhl zu thun hatte, das eigentliche Organ für kirchenmus. Angelegenheiten geworden ist. F. X. H.

[1]) Cantus ecclesiasticus Passionis 1586; Cant eccl. officii maioris hebd. 1587; Præfationes in cantu firmo 1588; ein Directorium chori schon 1582.

[2]) Die Ansicht P. Raphaels a. a. O. S. 367, daß Palestrina von Anfang an nur die Absicht hatte, das Sanctuarium zu komponieren, ist nicht unwahrscheinlich; wie aber Igino, der Sohn Palestrinas, nach dem Tode des Vaters das ganze Graduale vorzulegen im stande war, bleibt noch immer unklar, wenn er nicht auch die andere Hälfte von Zoilo, dessen Todesjahr unbekannt ist, erworben oder wenigstens eingereicht hatte.

Die zweite Vermutung Molitors jedoch, daß Palestrina infolge der Einsprachen aus Spanien

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:21 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Bogen der Ritenkongregation unterbreitet habe, ohne Auswahl zu treffen zwischen Teilen, welche die verbessernde Hand desselben erfahren hatten, und jenen andern, die auf diese noch harrten. Die Kongregation nahm das Manuskript, gab Erlaubnis und auch Privilegien für die Drucklegung, ordnete aber zunächst eine nochmalige Revision des Ganzen durch Fachleute an. Den Auftrag, die Sache zu fördern, erhielt Kardinal Bourbon del Monte. Eine sechsgliedrige Kommission befaßte sich nun mit der Reformfrage des Chorals, welche aber schließlich die Sache an die beiden Schüler Palestrinas, Fr. Suriano und Fel. Anerio, devolvierte."

„4. Igino hatte noch einen weitern Schritt gethan. Wohl im Vertrauen auf den Beschluß der Ritenkongregation vom 29. März 1594 hatte er einen Vertrag mit Raimondi, dem damaligen Direktor der medicäischen Druckerei, geschlossen, welcher ihm die wirklich hohe Summe von 2105 Scudi für das Manuskript sicherte. Als nun das Expertenurteil nicht nach Wunsch ausfiel und das vorliegende Manuskript für nicht druckreif erklärt wurde, entspann sich ein Prozeß zwischen Raimondi und Igino, der in zweiter Instanz an den Gerichtshof der Rota gelangte. Das Urteil, ein kleines juristisches Meisterstück, ist vom 22. Juni 1599. Der Zweck der Klagestellung des Raimondi war dadurch erreicht. Igino wurde abgewiesen, und Raimondi brauchte den Kaufschilling nicht zu zahlen. Das Streitobjekt wurde aber später, als eine von Iginos Sachwalter, Cino, vorgelegte Korrektur des Kontraktes durch den Advokaten Raimondis, Parasoli, zurückgewiesen wurde (6. Oktober 1599) und Cino seine Rücknahme verweigerte (2. Oktober 1602), penes sacrum montem pietatis deponiert. Erst der Tod Iginos (9. Oktober 1610) erlöste es aus dieser Gefangenschaft, um 1614 und 1615 endlich ans Licht zu treten."

„Für die Frage der Autorschaft Pierluigis ist jedoch nur noch der berufene Entscheid der Rota vom 2. Juni 1599 aufklärend. Aus ihm geht nämlich zweifellos hervor:

a) Die Verpflichtung der Auszahlung des Kaufschillings wurde bestritten, beziehungsweise verneint, weil der Kontrakt selbst hinfällig geworden sei.

b) Die Irritation des Vertrages wurde offenbar von Parasoli durch einen error substantialis eingeführt.

c) Dieser Irrtum von seiten des Käufers wurde dahin begründet, daß die hohe Kaufsumme einen ebenso hohen Schätzungswert des Käufers einschließt, daß dagegen das Expertenurteil über den reellen Wert der Sache wesentlich hinter diesem Schätzungsurteile des Käufers zurückbleiben mußte, weil es das Buch von Fehlern und Verschiedenheiten so voll erklärt, daß es nicht druckfertig sei. Dieser Mangel habe dem Käufer nicht von selbst auffallen können, weil es der Fachmänner bedurfte, ihn zu entdecken. Gleichsam als erschwerender Umstand, wird angeführt, daß der Käufer das Buch, wie es lag, als von Pierluigi auf päpstlichen Befehl zusammengestellt, korrigiert und verbessert halten mußte, was aber in Bezug auf den Teil des Sanctuarium (proprium sanctorum) nach dem Zeugnisse der Experten nicht der Wahrheit[1]) entsprach."

IV. Band mehrere Responsorien für die Charwoche das Graduale nunmehr „als private Ausgabe" zu veranstalten dachte, stimmt mit dem wichtigen Aktenstücke der Ritenkongregation vom 29. März 1594 nicht überein, laut welchem der Druck des unter Palestrinas Namen vorgelegten Graduale als wirklich offizielles Buch behandelt wird. Daß die Proteste und Streitigkeiten von 1577 und folgende innerhalb 14 Jahren, die Absicht des hl. Stuhles, offizielle Choralbücher herauszugeben, nicht erschüttert, sondern nur die Einführungsweise derselben modifiziert haben, folgt unzweifelhaft aus den Worten der an Kardinal Bourbon del Monte, den Nachfolger des Gründers der medizäischen Druckerei und Gönner des Giov. Batt. Raimondi, von der Congregation ergangenen Weisung (29. März 1594): „Die Kirchen sollen nicht gezwungen werden, ihre alten geschriebenen oder gedruckten Choralbücher, die sie noch im Gebrauche haben, zu verbessern oder andere neue zu kaufen; im apostolischen Breve jedoch, das abzufassen ist, sollen sie durch Sr. Heiligkeit ermahnt werden, diesen Choral sobald als möglich einzuführen, da es sehr zu wünschen ist, daß jede Verschiedenheit bei der Feier des Gottesdienstes in der Kirche Gottes beseitigt werde." Einer Privatarbeit hat der päpstl. Stuhl und die Kongregation der hl. Riten niemals eine ähnliche Bevorzugung erwiesen. F. X. H.

[1]) Wenn wirklich Annibale Zoilo diesen Teil bearbeitet hatte, so kann das Urteil der musikalischen Kommission nicht Wunder nehmen. Wenn auch angenommen werden darf, daß die beiden Kollegen über die einzuhaltenden Grundsätze einig waren, so darf aus den noch vorhandenen Kompositionen Zoilos (siehe Proskes Musica divina

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

„Es ändere an der Sache nichts, daß das Graduale de tempore wirklich verbessert sei, denn der abgemachte Kaufpreis gehe auf das Ganze, und der Käufer hätte ein Stück ohne das andere nicht gekauft."

„Diese Punkte mögen genügen. Sie lassen zwar zwischen den Zeilen lesen, daß Igino den Namen seines Vaters mißbraucht habe, um den kaufbegierigen Verleger zum raschen Abschlusse zu bringen; sie lassen aber nicht ersehen, daß das Urteil der Experten auch den von Palestrina vollendeten Teil traf. Es ist vielmehr das Gegenteil der Fall. Ebenso ist das Urteil ein Zeugnis, daß wir in dem einen Teile des medicäischen Graduale wirklich ein Werk der reformatorischen Thätigkeit Pierluigis vor uns haben."

„Wenn wir nun das Werk selbst einer nähern Prüfung unterwerfen wollten, so müßte vor allem feststehen, welche Instruktionen Giovanni für seine Arbeit erhalten hatte. Leider läßt uns der Reichtum archivalischer Quellen gerade hier im Stiche. Aus allem aber geht hervor, daß es sich um eine Säuberung und Verbesserung bezw. Vereinfachung der betreffenden Gesänge handelte.[1]) Im Laufe der Zeit mußte auch die Forderung eintreten, daß die betreffenden Texte mit den Verbesserungen der liturgischen Bücher, besonders der Missale, in Einklang gebracht würden. Eine weitere Frage wäre, wie Palestrina selbst seine Aufgabe auffaßte. Hier dürfen wir vorab nicht alsogleich den Maßstab unserer Zeit anlegen, wo das einfache Moment des historischen Besitzes entscheidet, d. h. die beste älteste Lesart. Dieser Maßstab wurde damals nicht ganz verkannt, aber auch nicht als der einzig entscheidende anerkannt. Wir sehen dieses aus einer Äußerung des schon genannten Benefiziaten von St. Peter, Giovanni Guidetti, in seinem Directorium chori von 1582, wo er sagt, er habe in zweifelhaften Fällen zwar die alten Antiphonarien und Psalterien unserer vatikanischen Basilika und auch neuere Ausgaben beraten und darnach geurteilt, sich aber damit nicht begnügen mögen, sondern das Werk zur Einsicht und Korrektur jenem Manne zugeschickt, der sicher als Fürst der Musikkunst gelten könne, dem Giovanni Pierluigi aus Palestrina, unserem Kapellmeister. So urteilte man damals über die Sache und die Fachkenntnis des Meisters. Daß das oben angeführte Urteil des Gerichtshofes der Rota ein Gleiches insinuiert, haben wir schon angedeutet. Es war offenbar der Name und die Autorität seines Vaters, womit Igino den Gelehrten und Geschäftsmann Raimondi auf den Leim lockte. Ja selbst die Ritenkongregation scheint ihre Zustimmung vom 29. März 1594 wohl auch nur unter dem Gewichte des Meisternamens so rasch gegeben zu haben. Und schließlich, wenn ein Gregor XIII. eine Reform des Choralgesanges für geboten hält und Pierluigi damit beauftragt, so war

---

und andere aus der vatikanischen Bibliothek von Dr. Proske in Partitur gebrachte Werke) der Schluß gezogen werden, daß Zoilo bereits im musikalischen Barokstil arbeitete. Seine Pension als ausgeschlossener päpstl. Sänger (weil verheiratet) war gegenüber der Palestrinas sehr gering. In eifersüchtiger Weise beschwerte er sich und wünschte Gleichstellung mit Pierluigi, da er ebenfalls für die päpstliche Kapelle komponiere (drei Messen in Cod. 62 der päpstl. Kapelle sind dem päpstl. Kapellmeister Ant. Boccapadule, 1. Mai 1582, gewidmet); — seine Klage fand aber nicht Berücksichtigung. — Übrigens sind nach der Revision, welche die beiden Schüler Palestrina's, Fel. Anerio und Franc. Suriano, vornahmen, die Gesänge des Proprium Sanctorum im gleichen Sinne und Geiste umgearbeitet, wie die vom Proprium de tempore. F. X. H.

[1]) Gerade dieser Punkt ist durch P. Molitors Veröffentlichung, beziehungsweise den Brief Don Fernandos ziemlich klar gestellt und bildet nunmehr ein Hauptbeweismoment für die Autorschaft Palestrinas „an der (nach Respighi) beweinenswerten Edition" des Grad. Rom. der edit. Medicæa. Vielleicht führt R. den Beweis für diese Schlußthese seiner Broschüre ein anderesmal, wenn ihm nicht etwa unterdessen die Lust vergangen ist, sich in musikalische Angelegenheiten und Choralfragen unberufen einzumischen. Don Fernando umschreibt den bekannten Ausdruck Palestrinas im Briefe an den Herzog von Mantua (1578) daß er den Choral „von Barbarismen und üblen Klängen" reinigen wolle, in seinem Briefe vom 25. Nov. 1577, wenn er sagt: „Sie (die beiden Beauftragten) ändern einige Stellen, die nicht zur Tonart passen, besonders aber mit Rücksicht auf den Accent (d. h. sprachrichtige Verteilung der Wörter nach der Declamation) und auf die Ligaturen (Neumen), um die übermäßigen Längen zu beseitigen. Wer die editio Medicæa kennt, wird bezeugen, daß sie auf den alten Gesangsweisen begründet ist, aber den musikal. Forderungen des 16. und auch 20. Jahrh. gerade durch diese Umarbeitung besser entspricht, wie auch Palestrina selbst, im polyphonen Stil durch ähnliches Vorgehen, seine Vorgänger glänzend übertrifft. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

er zweifellos überzeugt, daß der Musiker Kopf und Herz am rechten Fleck habe, um dieser Aufgabe zu genügen, wie es das Haupt der Kirche für das Wohl und die Würde derselben entsprechend hielt. Die Ansichten des Musikers mußten dem Papste doch wohl bekannt sein, und wenn er also diesem thatsächlich den Auftrag gibt, so erklärt er sich gewissermaßen einverstanden mit diesen Ansichten. In dem oben erwähnten Briefe Palestrinas an den Herzog von Mantua finden sich auch ein paar Worte, welche einigermaßen andeuten, wie er selbst seine Aufgabe sich dachte. Der Fürst hatte ihn wahrscheinlich ersucht, für die Choralsänger der herzoglichen Kapelle das Ordinarium Missæ zu redigieren. Pierluigi schreibt nun, er habe in der Messe, die er zunächst dem Herzog übersendet, den Canto fermo bald um eine Quinte, bald um eine Oktave höher transponiert, damit mehr Leben hineinkomme, was dem vierten Tone von Natur aus nicht so eigen sei. Es ist ihm also um eine hellere Klangwirkung zu thun. Gleich darauf sagt er dann, er würde es als größte Gunsterweisung betrachten, auch den Rest des Chorals zu erhalten, um ihn gut zu reinigen von Barbarismen und von unschönen Klängen — poi che così ben purgato da barbarismi et dai mali suoni. Was mag er wohl unter diesen barbarismi verstanden haben? Rohe Auswüchse? Wir glauben kaum. Vielleicht meint er die überreichen fremden Verzierungen, welche durch den Kunstgesang der ausländischen Sänger — der Niederländer besonders — in die älteren Choralmelodieen hineingeraten sein mochten. Und die mali suoni? Das mögen ihm zu harte Melodieenfortschritte gewesen sein. Einen kleinen Kommentar zu diesen Auslassungen könnte man vielleicht in seinen polyphonen Kompositionen finden, wo er auch die zu Grunde liegenden Choralmotive bisweilen vereinfacht und den Intervallenfortschritt zu Gunsten des angenehmern Melodieenflusses ändert. Es ist geradezu unerträglich, wenn man Pierluigi als Ignoranten im Canto fermo hinstellen will, als habe er Natur und Wesen dieses Kirchengesanges nicht verstanden.[1]) Allein es ist auch nicht zu leugnen, daß er sich die Sache nicht so angesehen haben mag, sie nicht so aufgefaßt haben wird, wie sich diese mancher Choraltheoretiker der Gegenwart zurechtlegt. Ihm war der Choral nicht Geschichte, sondern Leben und That. Jedes Blatt seiner Werke zeigt, daß Kirchenmusik und Choral sich in ihm zu einem Begriffe verschmolzen haben. Seine Musik geht im Choral auf; was Wunder, wenn er den Choral auch bisweilen in' seine Musik hätte aufgehen lassen? Sein Auftrag war, den Choral zu reformieren. So wollte es der Papst. Daß ein Mann, wie Palestrina sich uns darstellt, gegen seine Instruktion gehandelt habe, daß er leichten Fußes über deren Schranken hinausgeschritten sei, daß er der Künstlerlaune die ehrwürdige sichere Thatsache opfern wollte: das glaube, wer will! wir können es nicht glauben. Princeps musicæ ecclesiasticæ!" — So weit P. Schmid. —

Diese Besprechung der Respighischen Broschüre ist länger geworden, als der Unterzeichnete anfänglich beabsichtigte, und als das historisch und logisch vollständig mißglückte Heftchen verdiente. Wenn er seine Studie über Giov. Pierluigi da Palestrina und die editio Medicæa in neuer Auflage zu ediren Zeit findet, so kann er sich kürzer fassen und das ganze Material, das R. und P. Molitor über diese Episode aus 1577—80 mit verschiedenem Geschicke veröffentlicht haben, in den Satz zusammendrängen: „Die Bedenken, welche dem Befehle Gregor XIII. von Seite Spaniens entgegentraten, aber größtenteils auf falschen Annahmen und unrichtigen Darstellungen, vorzugsweise jedoch auf geschäftlichen Interessen und nationalen Regungen beruhten, konnten den römischen Stuhl nicht abhalten, den Gedanken, die Einheit auch im liturgischen Choralgesange herbeizuführen, unter Papst Paul V. neuerdings ins Werk zu setzen durch Herausgabe des Graduale Romanum der editio Medicæa (1614 und 15)."

Der Unterzeichnete widersteht der Versuchung, an die Broschüre Respighis noch weitere Betrachtungen anzuknüpfen, obwohl ein so leicht-

[1]) Bisher hat man von Seite der Gegner des medicäischen Graduale sich auf das bombastische Urteil Bainis berufen, daß Palestrina wie ein kleines Kind (bambolo) geworden sei, als er die Gesänge des hl. Gregor antastete, aber verschwiegen, daß der nämliche Baini das Graduale der ed. medic., „das auf Grund der Handschriften ausgearbeitet sei, hoch schätzte." R. ist es vorbehalten gewesen, den Satz in der Weise umzugestalten, daß er die unbewiesene These von deplorevole lavoro aufstellt und aus Patriotismus (?) unbewiesen den neuen Satz beifügt, „eine solche Arbeit könne nicht von Palest. sein."

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

sinniges Vorgehen in geschichtlichen Materien noch stärkere Worte verdient, als sie in den eingangs abgedruckten Erwiderungen in der „Germania" gebraucht wurden. Die Entscheidung in der Frage, welche Choralbücher als offizielle zu gelten haben, liegt nach allen Theologen bei der Kongregation der heiligen Riten. Dieselbe hat aber im 3. Bande der authentischen, vom Anfange ihres Bestehens (1587) bis Ende Dezember 1899 erflossenen Dekrete und Entscheidungen, ohne sich um die Broschüre Respighis zu kümmern, im Januar 1900 das Decret Leo XIII. über die libri chorici Ecclesiæ neuerdings abdrucken lassen.

Um den verehrlichen Lesern den Inhalt dieses Dekretes vom 7. Juli 1894, gegen dessen Einleitung die Broschüre des „päpstlichen Zeremoniars" indirekt gerichtet ist, in der getäuschten Hoffnung, auf diese Weise das ganze Dekret zum Falle zu bringen und tabula rasa für die archäologischen Gesangsweisen zu schaffen, wieder ins Gedächtnis zu rufen, sei es hier wörtlich aus dem 3. Bd. der offiziellen Dekretensammlung (ausgegeben im Jan. 1900) übersetzt und abgedruckt.[1]) Es bildet einen Markstein, an dem sich im 20. Jahrhundert nur jene ihre Köpfe zerschellen wer-

[1]) Der heil. Augustinus und die übrigen Kirchenväter haben sich oftmals über die Würde und den Wert des Kirchengesanges ausgesprochen, der durch seinen wohlthuenden Einfluss auf das Ohr bewirke, dass auch ein weniger starkes Gemüt zur Andacht gestimmt werde,[1]) — ein Grundsatz, den die Autorität der römischen Päpste sich voll zu eigen machte und dessen Durchführung sie in hervorragender Weise stets als ihre Aufgabe erfasste. — Deshalb lenkte der hl. Gregor der Grosse auf diesen Zweig der katholischen Liturgie sein Augenmerk und seine Bestrebungen und zwar in solchem Grade, dass die heiligen Gesänge in der Folge sogar nach ihm benannt wurden. Im Laufe der Zeiten waren dann auch andere Päpste in voller Erkenntnis des Anteils, welchen die Würde des Gottesdienstes hieran habe, und in getreuer Nachahmung ihres unsterblichen Vorgängers, unablässig bemüht, den gregorianischen Gesang nicht nur in der übernommenen, wohl erprobten Form des Rhythmus zu pflegen, sondern denselben auch in eine noch geeignetere und bessere typische Form zu bringen. Besonders nach den Beschlüssen und Anordnungen des Konzils von Trient und nach der auf Geheiss Pius V., unter dessen Ägide sorgfältig durchgeführten Verbesserung des römischen Missale war es der um die Förderung des liturgischen Gesanges hochverdiente, täglich wachsende Fleiss und die Sorgfalt eines Gregor XIII., Paul V. und anderer, die, um die Zierde der Liturgie unversehrt zu bewahren, nichts sehnlicher wünschten, als dass der Einheit im Ritus überall auch die Einheit im Kirchengesange entspräche. In dieser Angelegenheit ward das emsige Bemühen des heil. Stuhles hauptsächlich dadurch gefördert, dass derselbe das sorgfältig revidierte und mit einfacheren Melodien versehene Graduale dem Giovanni Pierluigi da Palestrina zum Zwecke gediegener und hervorragend schöner Bearbeitung übergab. Dieser hat nämlich, wie es eines pflichttreuen Mannes würdig, seine Aufgabe in sachverständiger Weise gelöst, und der kundige Fleiss des gefeierten Meisters brachte es zu Stande, dass unter Beibehaltung der echten Melodien nach den weisesten Grundsätzen die Reform des Kirchengesanges gebührend durchgeführt wurde. Das hochbedeutsame Werk übernahmen dann die berühmten Schüler Palestrinas, seiner Schulung und Lehre folgend, um es nach dem Willen der Päpste, in der medicäischen Druckerei zu Rom drucken zu lassen. — Indes war es erst unserer Zeit vorbehalten, das begonnene Unternehmen und die gewonnenen Erfahrungen vollends zum Abschluss zu bringen. Als nämlich Papst Pius IX. hochseligen Andenkens die glückliche Durchführung der Einheit im Kirchengesang sehnlichst herbeiwünschte, setzte er aus Männern, hochverdient um den gregorianischen Gesang, in Rom eine Spezialkommission ein, die von der Kongregation der hl. Riten zu bestimmen sei und unter deren Auspizien und Leitung stünde; diese wurde mit der Prüfung jener Ausgabe des Graduale betraut, die einstmals aus der medicäischen Druckerei hervorgegangen und durch apostolisches Breve Paul V. approbiert worden war. Nachdem diese Ausgabe, die seiner Zeit in sehr zweckdienlicher Weise geschaffen worden, nun aber mit gleichem Fleisse und unter Einführung geeigneter Verbesserungen nach den von der Kommission aufgestellten Grundsätzen revidiert war, äusserte derselbe wiederholt seine hohe Befriedigung und trug kein Bedenken, sie als authentisch zu erklären mit Breve vom 30. Mai 1873, dessen Hauptinhalt ist: „Diese genannte Ausgabe des Graduale Romanum empfehlen Wir warm den kirchlichen Oberhirten und allen jenen, welchen die Pflege der Kirchenmusik obliegt, umsomehr als Uns sehr daran gelegen ist, dass überall und in allen Diöcesen nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange, die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde." Unser gegenwärtiger heiliger Vater Papst Leo XIII. legte Gewicht darauf, die Approbation seines Vorgängers zu bestätigen und zu

[1]) Augustinus, Bekenntnisse, B. 10. K. 33. N°. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

den, die ihre eigenen Anschauungen und Meinungen für besser und weiser halten, als die unserer heiligen, vom heil. Geiste geleiteten katholisch-römischen Kirche. Sollte übrigens die

erweitern. Mit apostolischem Breve nämlich vom 15. November 1878 begleitete er die neue Ausgabe des ersten Teils des Antiphonarium Romanum (die Horæ Diurnæ umfassend), der von der gleichen Kommission der Riten-Kongregation aufs beste und angemessenste, wie von Musikkennern nicht anders zu erwarten, revidiert war, mit spezieller Empfehlung, indem er sich weise an die Bischöfe und alle Pfleger der Kirchenmusik mit folgenden Worten wendete: „Daher approbieren Wir die von den sachverständigen Kommissionsmitgliedern der Riten-Kongregation revidierte vorgenannte Ausgabe, erklären sie für authentisch, empfehlen sie warm den kirchlichen Oberhirten und überhaupt allen Pflegern der Kirchenmusik, indem Wir als Hauptziel vor Augen haben, dass überall und in allen Diöcesen nicht nur in den übrigen Angelegenheiten der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde."

Gleichwie jedoch nach dem Breve Pius' IX. über das Graduale mehrfache Kontroversen auftauchten und Hindernisse bereitet wurden zu dem Zwecke, die Approbation selbst in Zweifel zu ziehen — weshalb dann die hl. Kongregation der Riten am 14. April 1877 es als Pflicht empfand, die authentische Ausgabe als solche in Schutz zu nehmen —, ebenso vermeinten nach dem Breve Leo's XIII. noch einige Persönlichkeiten, dass es ihnen — statt vielmehr dem Streit ein Ende zu machen — noch frei stehe, die Ratschläge und Dekrete in Betreff des durch die ständige Theorie und Praxis der römischen Liturgie erprobten Kirchengesanges zu vernachlässigen. Ja es erhob sich nach dem Erscheinen der kirchlichen Choralbücher und der glücklichen Durchführung dieser Angelegenheit der Streit sogar mehr denn je; insbesondere musste auf dem kirchenmusikalischen Kongress zu Arezzo i. J. 1882 eine heftig auftretende Kritik alle jene mit Trauer erfüllen, die mit Fug und Recht glauben, in der Frage der Einheit des Kirchengesanges einzig und allein dem hl. Stuhle gehorchen zu sollen. Als aber jene Teilnehmer am Kongresse von Arezzo ihre Beschlüsse oder Wünsche in dieser Beziehung nicht nur der Öffentlichkeit übergaben, sondern wohl formuliert auch Seiner Heiligkeit Papst Leo XIII. unterbreiteten, so überwies der heil. Vater in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache und aus Fürsorge für die Einheit und Würde des Kirchengesanges, besonders des gregorianischen Cantus, jene Beschlüsse oder Wünsche zur Prüfung einer von ihm aus Kardinälen der Ritenkongregation erwählten Spezialkommission. Nach reiflicher Überlegung und Einholung des Gutachtens hervorragender Männer fassten dieselben folgenden Beschluss: „Die vom Kongress von Arezzo im letztverflossenen Jahre ausgesprochenen und von demselben dem apostolischen Stuhle vorgetragenen Beschlüsse oder Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen noch gutgeheissen werden. Denn wenngleich es den Pflegern des Kirchengesanges stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des besagten Kirchengesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungsphasen gewesen sein mögen — gerade so wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Teile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerther Weise zu erörtern und zu forschen gepflogen haben — so sei nichtsdestoweniger als authentische und rechtmässige Form des gregorianischen Gesanges heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Konzils von Trient durch Paul V. und Pius IX. hochseligen Andenkens und durch Seine Heiligkeit Papst Leo XIII., sowie durch die Kongregation der heiligen Riten, in der jüngst veranstalteten Ausgabe gutgeheissen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient. Deshalb dürfen in Bezug auf diese Authentizität und Rechtmässigkeit bei denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch weitere Erörterungen mehr stattfinden."

Gleichwohl konnte man in den letzten Jahren wahrnehmen, wie aus verschiedenen Gründen die alten Schwierigkeiten wieder hervorgeholt wurden, ja sogar neue Streitigkeiten hinzukamen, welche sowohl die Echtheit dieser Ausgabe selbst, als insbesondere jene des darin enthaltenen Cantus sei es entkräften oder doch angreifen wollten. Andererseits fehlte es auch nicht an solchen, die aus dem Wunsche nach Einheit des Kirchengesanges, der die Päpste Pius IX. und Leo XIII. zu der ausserordentlichen Empfehlung veranlasst hatte, den Schluss zogen, dass alle anderen Gesangsweisen, wie solche in einzelnen Kirchen schon seit langem üblich sind, ganz verboten wären. Um nun über diese Zweifel besseres Licht zu verbreiten und fortan jede Ungewissheit auszuschliessen, unterbreitete Se. Heiligkeit diese Ange-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

kirchliche Autorität zu irgend einer früheren oder späteren Zeit andere Choralbücher einführen, empfehlen oder befehlen, so wird der Unterzeichnete mit den Tausenden, welche gegenwärtig den Anweisungen des heil. Stuhles freudig und gern Folge leisten, mit der nämlichen Energie für dieselben eintreten, mit welcher er seit 30 Jahren die seit 1894 als libri chorici Ecclesiæ bezeichneten Choralbücher benützt und empfiehlt, auch wenn er als Weltpriester ein sacrificium intellectus bringen müßte.

Regensburg. F. X. Haberl.

legenheit einer Plenarversammlung der Kardinäle der Ritenkongregation, welche in den am 7. und 12. v. M. abgehaltenen Sitzungen nach einem Resumé aller einschlägigen Punkte und anderer zugleich vorgelegten Fragen und nach reiflicher Überlegung einstimmig beschloss: „Die Verfügungen Pius' IX. hochsel. Andenkens durch Breve „Qui choricis" vom 30. Mai 1873, unseres hl. Vaters Leo's XIII. durch Breve „Sacrorum Concentuum" vom 15. Nov. 1878 und die obengenannten Vorschriften der Kongregation der hl. Riten bleiben in Geltung." — Was aber die Freiheit betrifft, wonach einzelne Kirchen einen rechtmässig eingeführten und noch in Gebrauch befindlichen Gesang beibehalten können, so ermahnt die Kongregation alle kirchlichen Oberhirten und überhaupt alle Pfleger des Kirchengesanges, die vorgenannte Ausgabe im Interesse der Einheit des kirchlichen Gesanges in der hl. Liturgie thunlichst einzuführen; obwohl sie nach dem höchst weisen Verfahren des hl. Stuhles den einzelnen Kirchen dieselbe nicht geradezu befiehlt.

Nachdem aber über alle diese Verhandlungen durch den unterzeichneten Cardinal-Präfekten der Ritenkongregation dem hl. Vater Papst Leo XIII. getreuer Bericht erstattet worden, hat Seine Heiligkeit das Dekret derselben hl. Kongregation genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 7. Juli 1894.

Cajetanus Card. Aloisi-Masella,
S. R. C. Præfectus.

Aloisius Tripepi,
S. R. C. Secretarius.

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1900.

(25. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)

	Seite
Vorwort der Redaktion	III
Luc. Marenzio, 4stimm. Motetten. Red. von Mich. Haller	1—32

I. Abhandlungen und Aufsätze.

1) Musik und musikalische Verhältnisse in Ungarn am Hofe von Matthias Corvinus. Beitrag zur Musikgeschichte des 15. Jahrh. Von Ludwig Fökövi	1—16
2) Bausteine zur Geschichte des Kirchengesanges in der Diözese Limburg. (III. Artikel.) Von Karl Walter	17—25
3) Geschichte des Domchores in Graz von den Zeiten Erzherzogs Karl II. bis auf unsere Tage. Von Anton Seydler, Domorganist	26—65
4) Einiges über die englische Orgelbaukunst. Von H. Bewerunge	66—77
5) Beiträge zur Geschichte der Choralbegleitung. Von Karl Walter	78—87
6) Das deutsche Te Deum. (Großer Gott, wir loben Dich.) Der Dichter, die ältesten Texte und Melodieen. Von Dr. Wilhelm Bäumker	88—93
7) Luca Marenzio. Eine bio-bibliographische Skizze von Fr. X. Haberl	93—104
8) 25jährige Chronik der Kirchenmusikschule in Regensburg. 2. Periode von 1887—1900. Von Fr. X. Haberl.	104—115

II. Kritiken und Referate über:

Études de Science musicale par A. Dechevrens, S. J. III. Etude. Von P. Utto Kornmüller. S. 116—141. — Dr. W. Bremme, Der Hymnus Jesu dulcis memoria. Von K. Walter. S. 141—144. — Le rythme des melodies grégoriennes. Von P. Utto Kornmüller. S. 144—148. — Expert, M. Henry, Les Maitres Musiciens de la renaissance française. Von J. Auer. S. 148—151. — Tabulæ codicum manu scriptorum præter Græcos et Orientales in bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum. Von J. Auer. S. 151—153. — Habert, Joh. Ev., Beiträge zur Lehre von der musikalischen Komposition. Von J. Auer. S. 153—157. — Zeitschrift und Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Von J. Weidinger, S. J. S. 157—159. — Parisot J., Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie (Chants orientaux). Von J. Weidinger, S. J. S. 159—160. — Musik-Ästhetik von Gerhard Gietmann, S. J. Von J. Weidinger, S. J. S. 160 bis 162. — C. F. Weitzmann, Geschichte der Klaviermusik, umgearbeitet von Max Seiffert und Osc. Fleischer. Von J. Auer. S. 162—164. — Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'emendazione del Grad. Rom. von C. Respighi, sowie „Zur Vorgeschichte der Medicæa", von P. Raph. Molitor. Von Fr. X. Haberl. S. 165—179.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Die offiziellen römischen Choralbücher

aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg, Rom** und **New York:**

A. Hauptwerke.

	ℳ	₰
I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio.		
a) 1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore.	33	—
2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum	31	—
Supplementum hiezu	8	—
3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers	36	—
b) Antiphonarium Romanum compendiose redactum. Ausgabe in 1 Folioband	40	—
II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio.		
a) 1. Band. Proprium de Tempore 2. Band. Proprium und Commune Sanctorum	80	—
Appendix. Festa novissima	4	—
Appendix. Festa pro aliquibus locis	15	—
b) **Graduale Romanum. Ausgabe in 1 Folio-Band.** Schwarzdruck	30	—
c) **Graduale Romanum in 8°.** Rot u. schwarz	5	—
Graduale Romanum in 8°. Schwarzdruck	3	—
III. Pontificale Romanum in 8°.	9	—
IV. Rituale Romanum in 8°.	4	80
Rituale Romanum in 18°.	4	—
Rituale Romanum in 4°.	6	—

B. Auszüge.

I. Vom Antiphonarium Romanum:

Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum	1	25
Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani	3	80
Directorium Chori	6	—
Epitome ex Vesperali Romano	1	70
Laudes Vespertinæ. Rot- u. Schwarzdr.	—	80
„ „ Schwarzdruck	—	50
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel von Haberl. 2. Auflage	1	50
Officium Defunctorum in Gross-Folio	5	—
„ „ Rot- u. Schwarzdr.	—	90
„ „ Schwarzdruck	—	60
„ „ Volksausgabe im Violinschl., cart.	—	30
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Gross-Folio	7	50
„ „ „ Rot- u. Schwdr.	3	60
„ „ „ Schwarzdruck	2	40
„ „ „ Lat. u. deutsch	3	—
Officium Nativitatis. Rot- u. Schwarzdr.	—	80
„ „ Schwarzdruck	—	50
Officium parvum B. M. V. cum cantu	—	40
Psalmen der Charwoche im Violinschlüssel	—	50
Psalmi Officii Defunctorum (Choralnoten.)	—	25
„ „ Hebdomadæ sanctæ (Choralnoten.)	—	70
„ „ Nativitatis (Choralnoten.)	—	30
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten	—	60
„ „ Volksausgabe im Violinschlüssel	—	50
Vesperale Romanum. Rot- u. Schwarzdr.	5	—
„ „ In Schwarzdruck	3	—
Organum ad Completorium Romanum	—	60
„ „ Hymnos Vesperarum, in Vorbereitung.		
„ „ Responsoria Missæ	—	40
„ „ Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch	10	—
„ „ Matutinum Nativitatis et Resurrectionis D. N. J. Chr., ad Officium Defunctorum, ad Benedictionem Ramorum in Dominica Palmarum et ad Officia Tridui Sacri	7	—

II. Vom Graduale Romanum:

Aspergestafel	—	20
Cantus Passionis D. N. J. Chr.	5	—
Compendium Gradualis et Missalis Romani	3	—
Gradualbuch, römisches mit deutscher Übersetzung der Rubriken und Texte. Ausgabe mit Choralnoten im Violinschlüssel auf fünf Linien	3	—
Ausg. ohne Übersetzung unter dem Titel:		
Enchiridion Gradualis Romani	2	40
Epitome ex Graduali Romano	1	80
Gloria Patri zum Introitus	—	10
Graduale parvum. Ausg. m. Choralnoten	—	90
„ „ „ im Violinschl.	—	50
Kyriale Romanum (Ordinarium Missae). Auszug aus Enchiridion Grad. Rom.	—	44
Messgesänge, die gewöhnl. (Ordinarium Missae). Auszug aus Röm. Gradualb.	—	55
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio	9	—
„ „ In Gross-Fol. Schwarzdr.	6	—
„ „ Rot- und Schwarzdruck.	—	60
„ „ Schwarzdruck	—	40
„ „ im Violinschlüssel, cart.	—	30
Responsoria ad Missam	—	40
„ Deo gratias pro Missis et Vesperis	—	40
Orgelbegleitung z. Graduale Romanum von Quadflieg.	13	—
„ zu den Gradualien, Allelujaversen und Tractus des Grad. Rom. von Jos. Schildknecht	13	60
„ zum Ordinarium Missæ von Witt-Quadflieg	2	80
„ von Jos. Hanisch	3	—
Organum ad Laudes Vespertinas	4	80
„ „ Psalterium Vespertin. unter dem Titel: Transpositiones von Hanisch	2	50

III. Vom Pontificale Romanum:

Benedictio apostolica	—	20
Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium	2	—
Ritus Ordinum Minor. et Majorum	—	80
„ Confirmationis	—	25
Cantorinus Romanus	2	—

IV. Vom Rituale Romanum:

Processionale Romanum	1	20
Cantorinus Romanus	2	—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

Tomus II., Fasciculus IX.

RATISBONAE, ROMAE ET NEO EBORACI.
SUMPTIBUS, CHARTIS ET TYPIS FRIDERICI PUSTET,
S. SEDIS APOSTOLICAE TYPOGRAPHI.

VII MOTECTA A LUCA MARENTIO

COMPOSITA AD 4 VOCES INAEQUALES

HODIERNIS CHORIS ACCOMODAVIT

MICH. HALLER.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorwort.

Vor 300 Jahren, nämlich am 22. August 1599, schied einer der beliebtesten Meister der römisch-venetianischen Schule aus dem Leben, Luca Marenzio, ein Komponist, der, wie Proske (Musica divina II. Band) sagt, seinen Ruhm zunächst den weltlichen Kompositionen, besonders den Hunderten geist- und gesangreicher Madrigale verdankt, welche ihm nicht nur bei seinen begeisterten Landsleuten die Epitheta „il dolce cigno" (der süsse Schwan) „il divino compositore" (der gottvolle Komponist) u. ä. erwarben, sondern zugleich ein sehr einflussreiches Verhältnis auf das gesamte Musikwesen jener in einer mächtigen Umgestaltung begriffenen Zeit sicherten.

Von den Kompositionen Marenzio's sind uns in Neuausgabe bisher durch Proske's Mus. div. tom. II nur 14 Motetten, ein einfaches und sehr wirkungsvolles *Magnificat* VIII toni in Mus. div. ann. I tom. III und in der Fortsetzung der Mus. div., Annus II. tom. II. fasc. 2. das herrliche Weihnachtsmotett: *Hodie Christus natus est* bekannt geworden. Sie stammen aus: Lucæ Marentii Motectorum pro festis totius anni cum Communi Sanctorum quaternis vocibus Liber Primus, denuo in lucem editus. Venetiis apud Hæredem Hieronymi Scoti. 1588.

Dieses Motettenbuch enthält 42 Motetten, also ausser den erwähnten noch 27, welche nicht weniger des Schönen und Interessanten bieten, so dass sie eingehenden Studiums wert und dankbarer Aufführung sicher erscheinen.[1])

[1]) Der Index Motectorum folgt hier nach dem Originaldruck. Die von Proske edierten sind mit * und Beigabe der Seitenzahl vom 2. Bande der Mus. div. versehen.

*In Festo Nativitatis Domini. *Hodie Christus.* Annus II. Tom. II. Fasc. 2.
*In Festo Sancti Stephani. *Sepelierunt.* Annus I. Tom. II. pag. 54.
In Festo S. Joannis Apostoli. *Iste est Joannes.*
In Festo SS. Innocentium. *Innocentes.*
In Circumcisione Domini. *Magnum hæreditatis.*
*In Epiphania Domini. *Tribus miraculis,* Tom. II. pag. 73.
In Festo Purificationis. *Hodie beata virgo.*
*In Festo Annunciationis. *Gabriel Angelus.* Tom. II. pag. 300.
*In resurrectione Domini. *Et respicientes.* Tom. II. pag. 151.
*In Ascensione Domini. *O rex gloriæ.* Tom. II. pag. 169.
In Festo Pentecostes. *Hodie completi.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Marenzio's Kompositionsweise ist, wie jene seiner Zeitgenossen überhaupt, polyphonisch in dem Sinne, dass jede Stimme ihre Selbständigkeit bis zur äussersten Konsequenz festhält; jede Stimme wurde als ein Wesen betrachtet, dessen Individualität sich nicht mit der einer andern Stimme vermischen konnte und durfte, wie Bellermann in seinem Werke „der Kontrapunkt" ganz richtig sagt.

In der thematischen Vokalkomposition sind bekanntlich, oder eigentlich selbstverständlich, Text und Melodie so innig miteinander zusammengehörig, dass, so oft die Melodie, das Thema auftritt, jedesmal auch der ihr das erstemal unterlegte Text erscheint, und dass umgekehrt, mit dem jeweiligen Auftreten des Textes die ihm entsprechende Melodie, wenigstens soweit sie thematisch wesentlich ist, gehört wird. So nimmt der Text an der Durchführung teil, ja er ist der Gegenstand der bald ruhigen, bald erregteren und eindringlicheren Unterredung oder Verhandlung durch die Singstimmen mit Hilfe der bestimmten melodischen Gebilde, der Themen oder Motive.

Die Mittel der thematischen Behandlung aber, der Durchführung, sind die verschiedenen Formen der Komposition, insbesondere der Imitation. Diese findet bei unserm Autor eine ungemein vielseitige und originelle Verwendung. Ausser der regelrechten geraden Imitation begegnen wir besonders häufig der Imitation in Gegenbewegung, ferner in Vergrösserung, Verkleinerung, Taktverrückung, wirkungsvollen Engführungen; mit der Imitationsform wird sehr oft die Umkehrungsform, d. i. der doppelte Kontrapunkt verbunden. So ist jede Durchführung ein durch

---

In Festo S. Trinitatis. *Te Deum Patrem ingenitum.*
In Festo Corporis Christi. *O sacrum.*
In Nativitate S. Joannis Baptiste. *Puer qui natus.*
*In Festo S. Petri Apostoli. *Quem dicunt,* Tom. II., pag. 327.
*In Festo S. Pauli Apostoli. *Hodie Paulus,* Tom. II., pag. 331.
In visitatione B. Mariæ. *Cum jucunditate.*
In Festo S. Mariæ Magdalenæ. *Mulier.*
In Festo S. Petri ad Vincula. *Solve jubente.*
In Festo S. Mariæ ad nives. *Sancta Maria.*
In Festo Transfigurationis Domini. *Christus Jesus.*
In Festo S. Laurentii. *Beatus Laurentius.*
In Assumptione B. Mariæ. *Hodie Maria.*
In decollatione S. Joannis Bapt. *Misit rex.*
*In Nativitate B. Mariæ. *Nativitas,* Tom. II., pag. 365.
In Festo S. Crucis. *Super omnia.*
In Dedicatione S. Michaelis Archang. *Princeps.*
*In Festo Omnium Sanctorum. *O quam gloriosum,* Tom. II., pag. 410.
*In Festo S. Martini. *O Beatum Pontificem,* Tom. II., pag. 419.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

dieselben Motive festgeschlossener Satz; die Sätze aber sind wieder bei dem Auftreten neuer Motive, noch vor dem gänzlichen Abtreten der bereits durchgeführten, aufs innigste miteinander verbunden zu einem einheitlichen Ganzen, dem man weder etwas hinzufügen noch auch hinwegnehmen kann.

Die folgenden Bemerkungen zu den sieben Motetten Marenzio's, welche in diesem Hefte enthalten sind, mögen zu einem gründlicheren Eingehen in diese interessanten und lehrreichen Kompositionen anregen und behilflich sein.

Nr. 1. *Iste est Joannes,* zwei rhythmisch verschiedene, melodisch vom Einklange aus in Gegenbewegung gehende Melodien, welche im Takte 15 vom Tenor und Bass in Umkehrung (doppelt in Duodécime) gebracht werden. — „Qui supra pectus Domini", (T. 4) ein neues Imitationsthema, an das sich „in cœna recubuit" anschliesst mit rhythmisch gleichartigen, aber melodisch genugsam verschiedenen Themamelodien, um T. 12—14 als Umkehrung (dopp. in Oktave) sich bemerkbar zu machen; das „recubuit" ist als Motivglied anzusehen, das sich an der Nachahmung mitbeteiligt. — Mit T. 18 beginnt die Wiederholung der ganzen Periode, das erste Thema nun vierstimmig imitiert, das zweite in anderer Ordnung, das „recubuit" T. 31—33 in freierer Umkehrung. — Dem feierlichen „beatus Apostolus" — mit Trugfortschreitung (T. 36) im einfachen Kontrapunkt folgen als weitere Nachahmungsmotive von T. 37 an: *cui revelata sunt | secreta cœlestia* in belebter Wechselwirkung. — Tonart äolisch, hier in die tiefere Terz versetzt. — Das Festhalten an den Motiven veranlasst bei unserm Autor öfters Freiheiten im Satze, wie sie T. 10—12 in die Augen fallen. Es ist

---

*In Festo S. Cæciliæ. *Cantantibus,* Tom. II., pag. 432.
In Festo S. Andreæ. *Cum pervenisset.*
*In Festo conceptionis B. Mariæ. *Conceptio,* Tom. II., pag. 277.
In Festo S. Luciæ. *In tua patientia.*
In Festo S. Thomæ. *Quia vidisti.*
In Festo Apostolorum. *Estote fortes.*
In Festo Evangelistarum. *Tradent enim.*
In Festo unius Martyris. *Iste sanctus.*
In Festo plurimorum Martyrum. *Gaudent.*
*In Festo sanctorum Pontificum. *Dum esset,* Tomus II., pag. 484.
*In Festo Confess. non Pontific. *Similabo,* Tom. II., pag. 494.
In Festo Virginum. *Veni sponsa.*
In Dedicatione templi. *O quam.*

In diesem Hefte sind einstweilen die ersten 7, in der *Musica divina* nicht veröffentlichten Motetten aufgenommen, nämlich: *Iste est Joannes, Innocentes, Magnum Haereditatis, Hodie beata Virgo, Hodie completi sunt, Te Deum Patrem* und *O sacrum convivium.* Die übrigen 20 folgen in der Fortsetzung des „Repertorium Musicæ sacræ" nach, während die bei Proske aufgenommenen in ähnlicher Bearbeitung als Musikbeilagen des „Cäcilienvereins-Organs" (Flieg. Blätter für kath. K. M.) bestimmt sind. F. X. H.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

aber zu bedenken, dass diese Motetten sämtlich für Sopran, Alt, Tenor und Bass verfasst sind. Bei der Ausführung polyphoner Kompositionen durch Stimmen verschiedenen Charakters verfolgt der Hörer den Gang oder die Melodie jeder einzelnen Stimme; dadurch werden scheinbare Defekte, z. B. vorübergehender Mangel in der Harmoniefülle, querständige — oder verdeckte Quinten- und auch Oktavenfortschreitungen weniger auffällig oder auch gar nicht empfunden, besonders wenn, wie in den Imitationssätzen, der musikalische Dialog die Aufmerksamkeit für sich in Anspruch nimmt.

Nr. 2. *Innocentes pro Christo infantes,* vgl. die Anordnung des Stimmeneinsatzes bei der Repetition T. 10 und f. — T. 7: *occisi sunt,* bezeichnender Ausdruck, T. 9—10 dopp. in Octave, in anderer Anordnung, T. 16—18. — *ab iniquo rege:* Bass mit Alt in Terzen, imitiert von Tenor und Sopran in Sexten und in Gegenbewegung. T. 22 *lactentes,* Thema Sopran und Alt in Terzen. T. 26 *interfecti sunt,* 2 stimm. Imit. in engster Folge, T. 28 dreistimmig durchaus Terzen. — *ipsum sequuntur Agnum* in freier Imitation, — *sine macula* natürlicher Ausdruck für die kindliche Unschuld in einfacher Nachahmung des von Terzen, resp. Sexten begleiteten Motives. — T. 39 u. f. *Gloria tibi Domine,* einfacher Kontrapunkt. — Ein sehr ansprechendes, klar durchsichtiges Motett in dorischer, transp. Tonart.

Nr. 3. *Magnum hæreditatis mysterium* — im T. 12 eine Trugfortschreitung; zu beachten das Anwachsen der Anzahl der Stimmen von T. 7 an; — *templum Dei factus est uterus | nescientis virum* (im Original *nesciens*) T. 24 und 25 Nachahmung in engster Engführung und Mithilfe von Taktverrückung im Tenor. T. 27 und 28: *non est pollutus,* zwei gleichzeitige Motive im Tenor und Bass, welche vom Alt und Sopran mit Umkehrung in Duodezime nachgeahmt werden. — *ex ea carnem assumens,* kommt bei der Repitition T. 39, 40 in engste Engführung. — *Omnes gentes | venient dicentes,* T. 40 mit Trugfortschreitung im Bass eintretend und im engsten Anschlusse vom Tenor, sodann in eifervollem Wechsel der 4 Stimmen imitierend gibt diese Stelle den Textinhalt in bezeichnender Weise. — *Gloria tibi Domine,* Imitationssatz, T. 57 in Engführungen. Dorisch, einen Ton höher transponiert. Plagalschluss.

Nr. 4. *Hodie | beata Virgo Maria* — Takt 6 ist das *hodie* sehr betont — *puerum Jesum* T. 10—13 und 16—18 in Gegenbewegungen und Umkehrungen imitiert, — *præsentavit* — in Gegenbewegung, — *in templo* T. 19 und 20 Cadenz. *Et Simeon repletus Spiritu sancto* Note gegen Note

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

mit Trugfortschreitung in T. 22; *accepit eum* Imitation mit 2 Motiven (Tenor mit Bass, Sopran mit Alt) *in ulnas suas* in freier bewegter Nachahmung. T. 30 und 32 auffallend weite Lage der Stimmen; T. 34 rhythmische Veränderung im Alt und Bass. — *et benedixit Deum in æternum,* freier Kontrapunkt. Von T. 40 an vertreten die langgezogenen Noten des Basses einen Cantus firmus, zu dem die andern 3 Stimmen sehr bewegte imitierende Kontrapunkte setzen. Ähnlich interessante Stellen siehe Mus. div. Liber Motett. S. 153, 172, 433, besonders aber 494—497. Tonart dorisch, transponiert.

Nr. 5. *Hodie* — Imitation in Terzen und Gegenbewegung — *completi sunt dies Pentecostes* feierlicher Anfang, dem das bewegte *Alleluja* — Imit. mit Terzen- oder Sextenbegleitung — sich anschliesst. Takt 14—22 wieder sehr feierlich Note gegen Note mit bemerkenswerter Modulation. T. 23—27 *et tribuit eis* Nachahmungen in Gegenbewegung und Umkehrung; *charismatum dona,* Motiv mit dem Quintensprung abwärts beginnend; Takt 30 bringt der Sopran ein Motiv über *misit eos,* darnach sofort wieder das vorhergehende mit *charismatum dona;* um den Text im Sopran richtig zu stellen, wurde in vorliegender Ausgabe T. 30 und 31 das *dona* an Stelle des *misit eos* gesetzt. — *misit eos* | *in universum mundum* | *praedicare* — in Gegenbewegung — *et testificari* 2stimmig in engster Engführung. — *qui crediderit* wird T. 48 in Gegenbewegung imitiert und T. 49 umgekehrt (in Duodecime). — *et baptizatus fuerit* | *salvus erit*; T. 55 verkürzte Nachahmung im Alt. — T. 57 im Alt vorbereitende Dissonanz. T. 63. Sehr bewegtes, eng imitiertes *Alleluja* (Alt u. Bass, Sopran in Quinte, letzterer mit Ten. wieder in Octave) bis Takt 67 in Sequenzform. Tonart jonisch.

Nr. 6. *Te Deum Patrem* ist eine herrliche Komposition, in welcher Marenzio das Geheimnis der *Trinitas in unitate* durch einen äusserst kunstvollen, festgeschlossenen Satz verherrlicht. Der Anfang zeigt die sonst selten vorkommende genaue oder strenge Imitation in Gegenbewegung: Alt und Bass, dieser mit Terzen im Sopran, T. 4 imitierten Tenor den Alt im Einklange, T. 7 der Sopran in der Oktave, der Alt genau in Gegenbewegung und zugleich Engführung, T. 6 der Bass, T. 9 der Tenor, T. 11 der Sopran das Hauptthema, das anfangs der Alt angegeben, während letzterer dasselbe wieder genau in Gegenbewegung vorträgt. — T. 14—17 Motiv im Alt, imit. im Einklange vom Tenor (*te Filium unigenitum).* T. 19 *te Spiritum Paraclitum* zweistimmig imitiert, T. 22 dasselbe in Umkehrung *(Decime)* mit Terzen im Tenor T. 26—29 einfach, feierlich vier-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

stimmig, T. 30 beginnt mit *Trinitatem,* trotzdem das Wort zum vorhergehenden *individuam* gehört, in bezeichnender Weise einen 3stimm., sich in Dreiklängen bewegenden einfachen Satz. — T. 37 *Laudamus,* Thema im Bass; *atque benedicimus* meistens mit Terzen- und Sextenbegleitung imitiert; von T. 52—62 imitieren Sopran und Alt zugleich die zwei tieferen Stimmen. Jonischer Plagalschluss (mit Bassbewegung in die Unterquint).

Nr. 7. *O sacrum convivium.* Dieser erhebend andächtige Gesang ist durchaus klar und von wohlthuender Klangwirkung. T. 12, Thema im Alt von den andern 3 Stimmen zuerst in Gegenbewegung imitiert; T. 27 beginnt der Bass einen neuen Imitationssatz, welcher T. 30 u. 31 durch gewagte Stimmführung auffällt. — T. 35 *et futuræ gloriæ | nobis pignus datur,* Thema im Bass, vom Tenor in Terzen begleitet; T. 39 tritt der zweite Teil dieses Satzes mit einem neuen Motiv als Gegensatz zum ersten Teile ein. Daran reiht sich mit T. 50 das *Alleluja* mit 2 Motiven, welche öfter doppelt in Octave verwendet werden. Jonisch, transponiert.

Diese Bemerkungen zu den einzelnen Motetten beschränken sich allerdings meistenteils auf die kunstvolle Faktur, welche die Formengewandtheit des Autors im schönsten Lichte erscheinen lässt. Eine eingehendere Analyse aber überzeugt von der Zweckmässigkeit der angewandten Formen zum Ausdrucke des Textinhaltes. Die Klangwirkung ist zugleich eine vollbefriedigende, vorausgesetzt, dass diese Gesänge, wie jene der altklassischen Zeit überhaupt, durch jene Organe zur Ausführung gelangen, für welche sie gefühlt, gedacht und geschrieben sind, durch die menschlichen Stimmen.

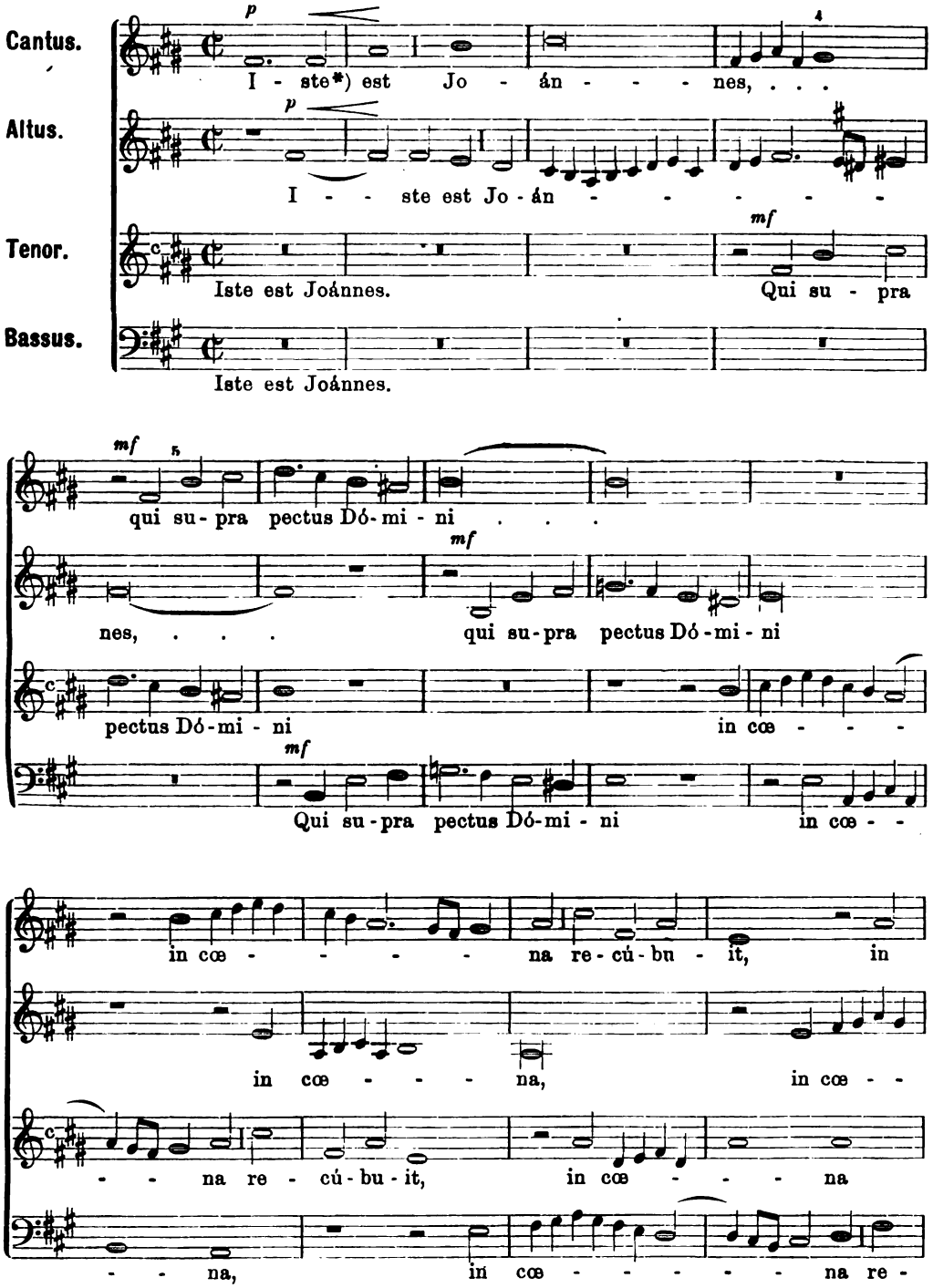
Regensburg, 13. Januar 1900.

Mich. Haller.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

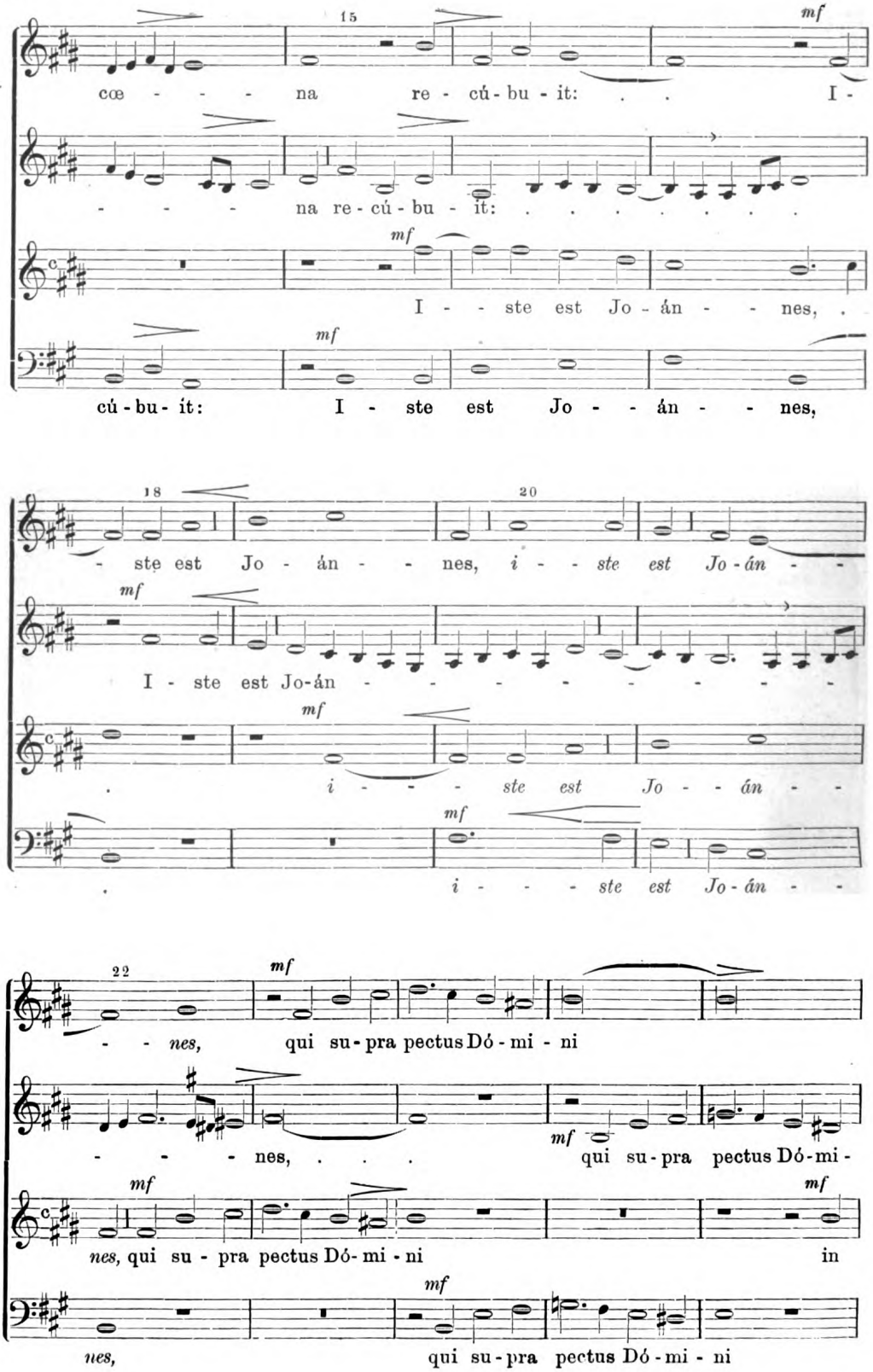
1. In Festo S. Joannis Apostoli & Evangelistae.

Lucas Marentius.

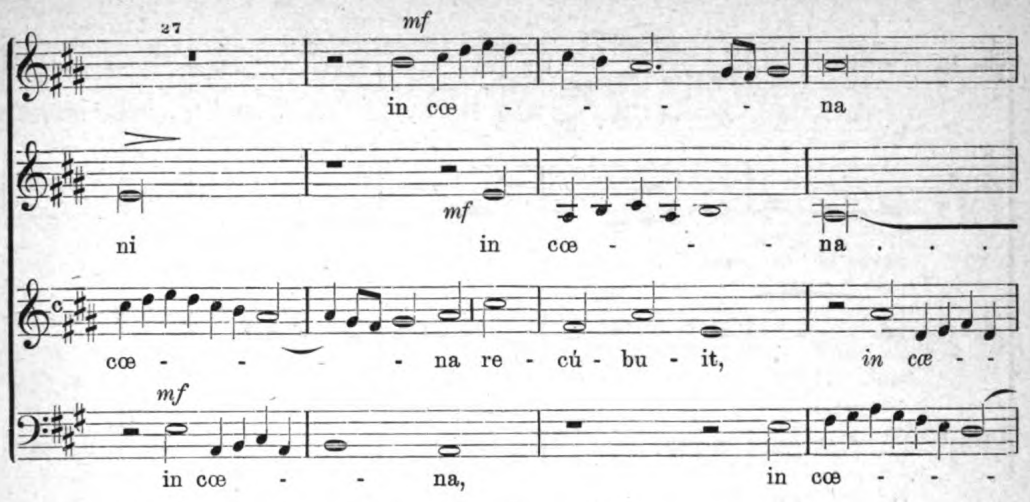


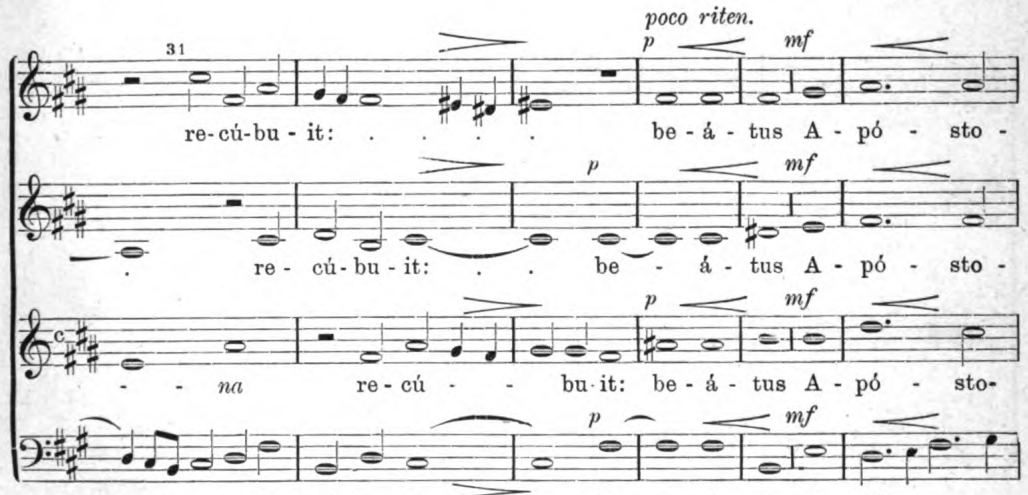
*) Dieser ist Johannes, der an der Brust des Herrn beim Abendmahle gelegen; selig der Apostel, dem himmlische Geheimnisse geoffenbart worden.

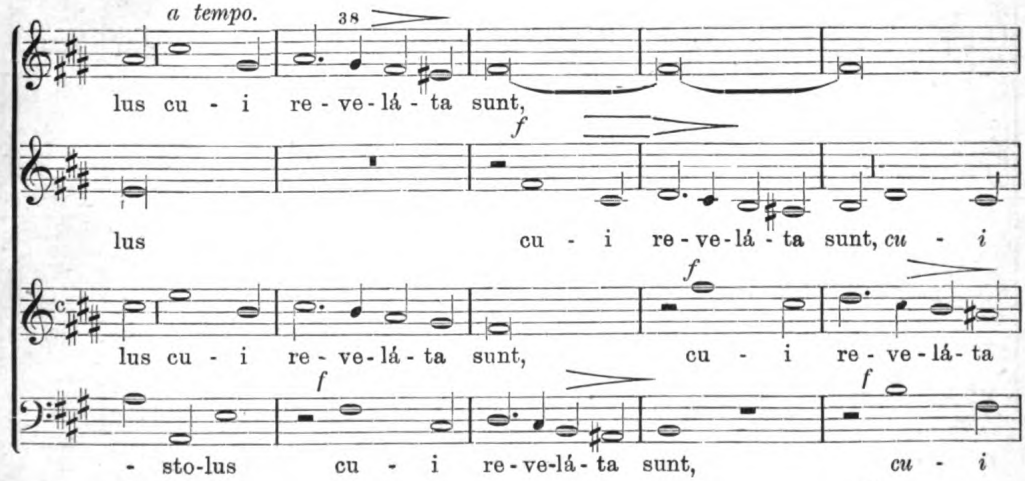
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



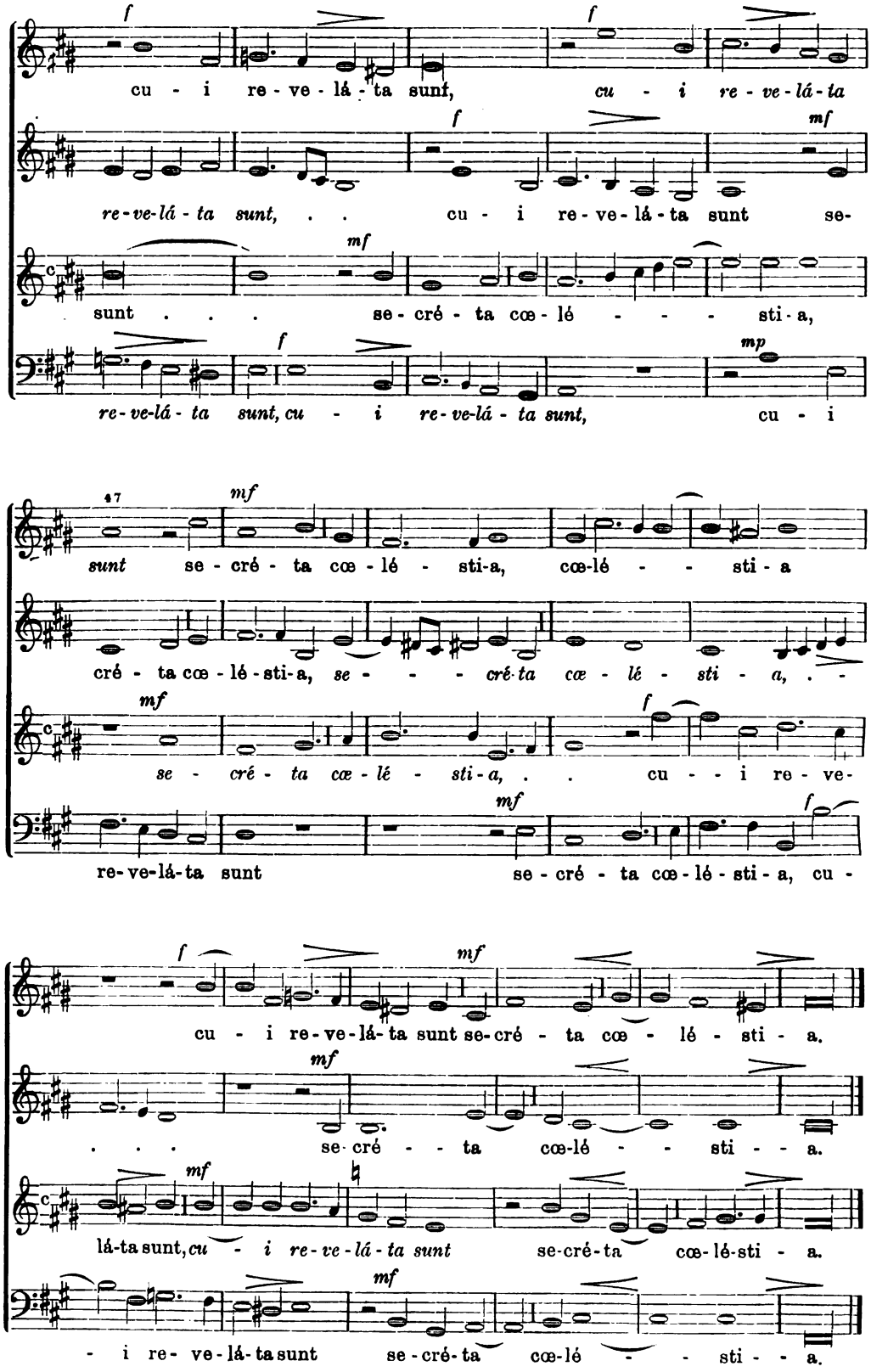
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





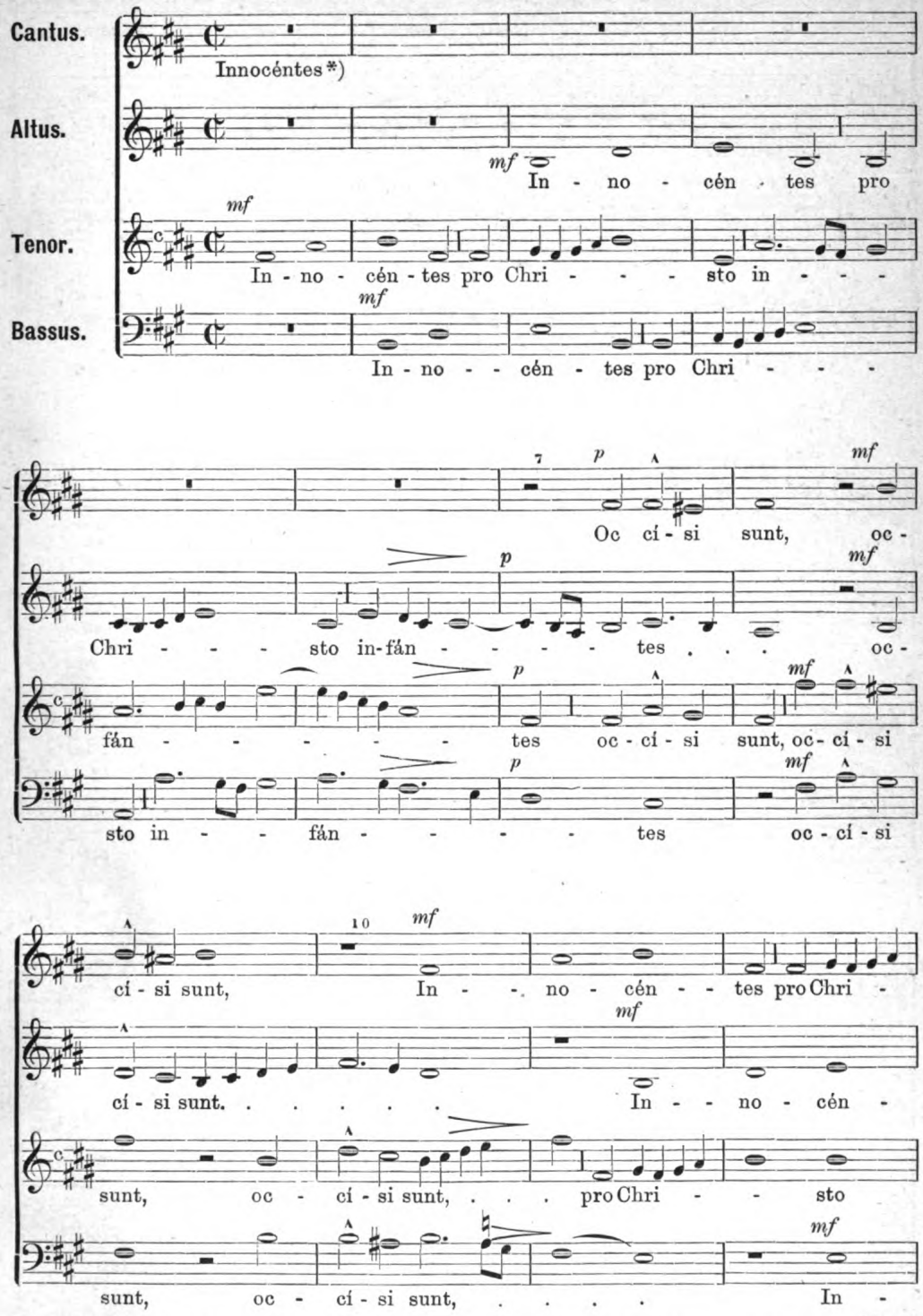


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



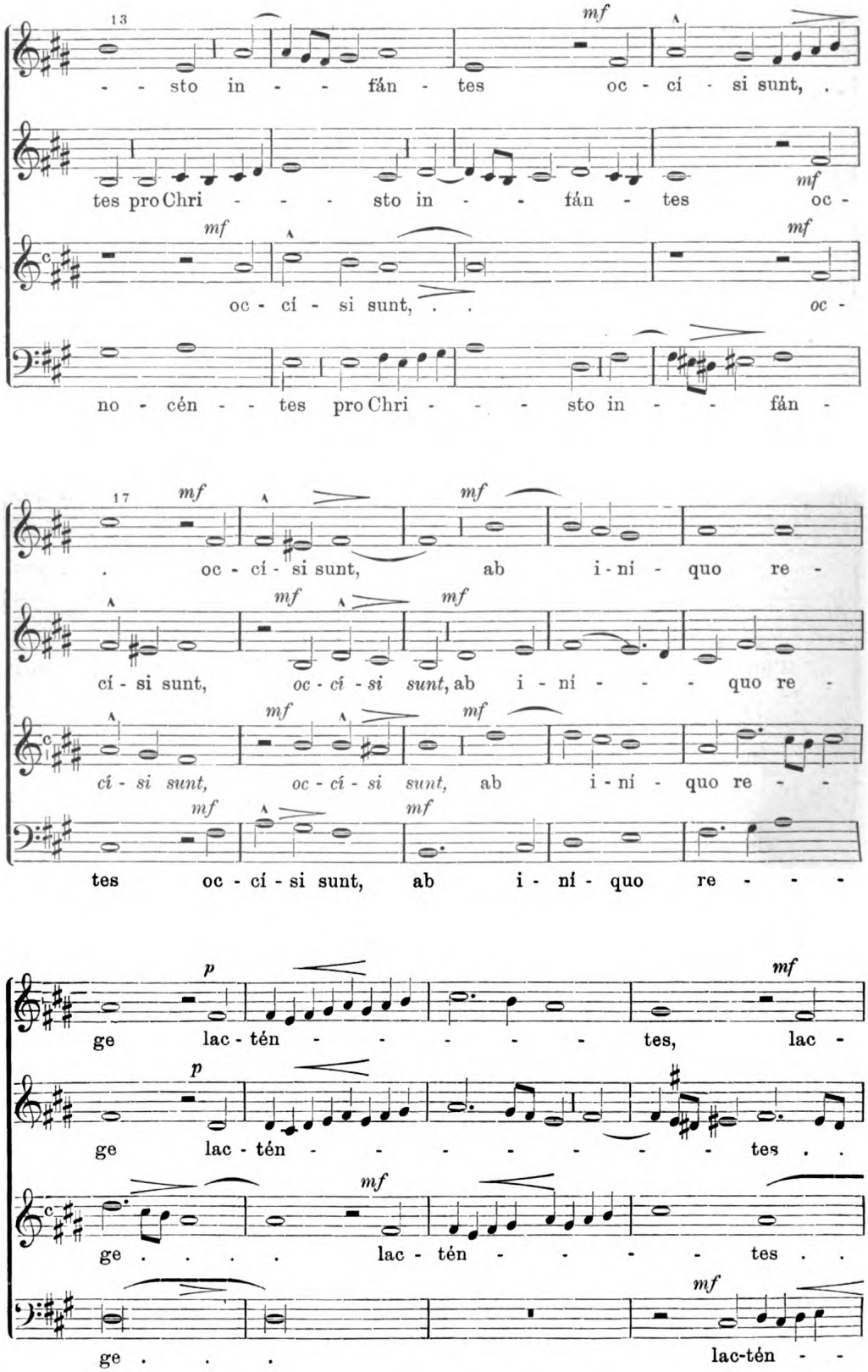
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

2. In Festo SS. Innocentium.

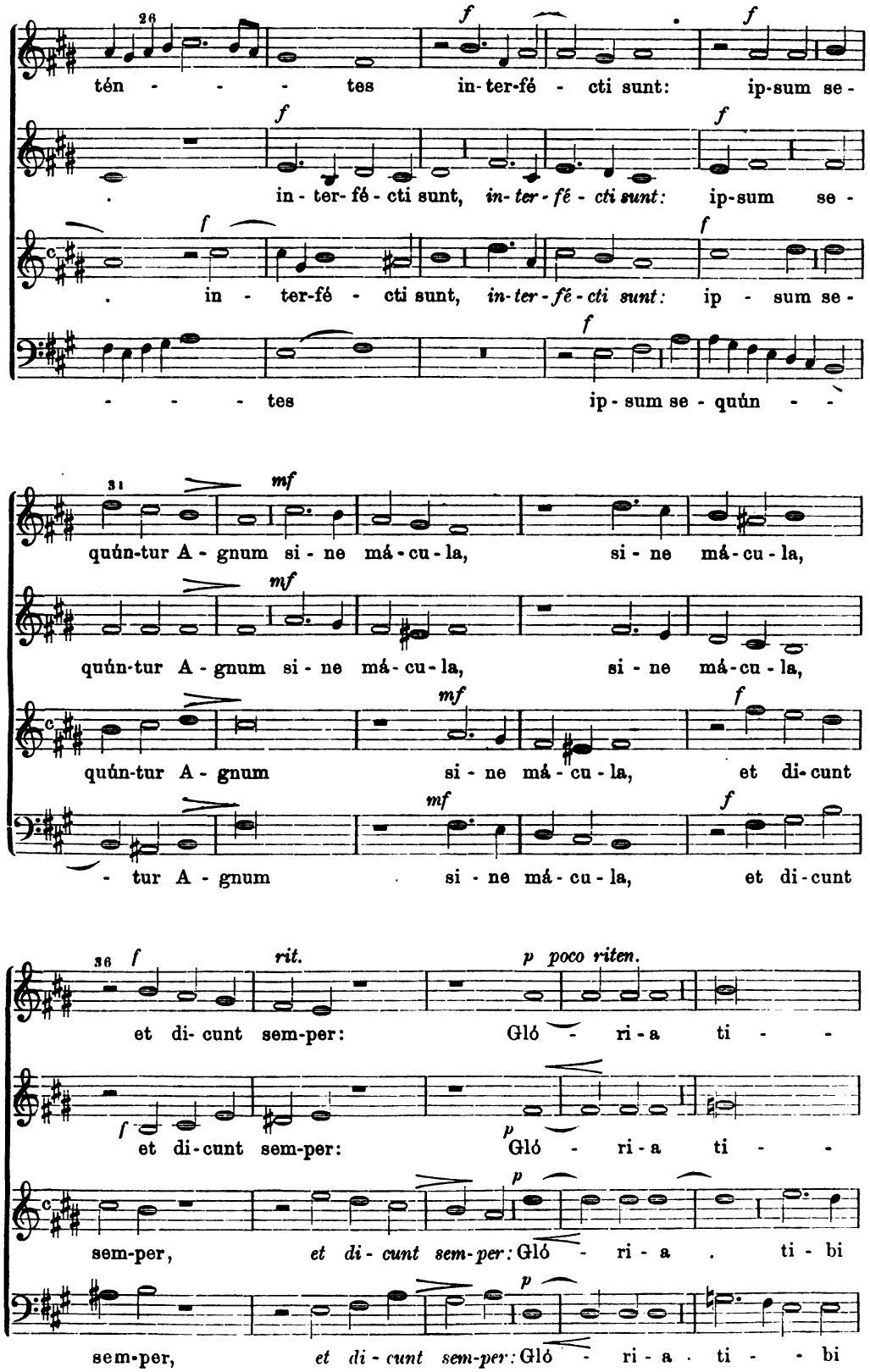


*) Die unschuldigen Kinder wurden um Christi willen getötet. Die Säuglinge wurden von dem gottlosen Könige ermordet; sie folgen dem Lamme ohne Makel und sprechen immer: Ehre sei dir, o Herr!

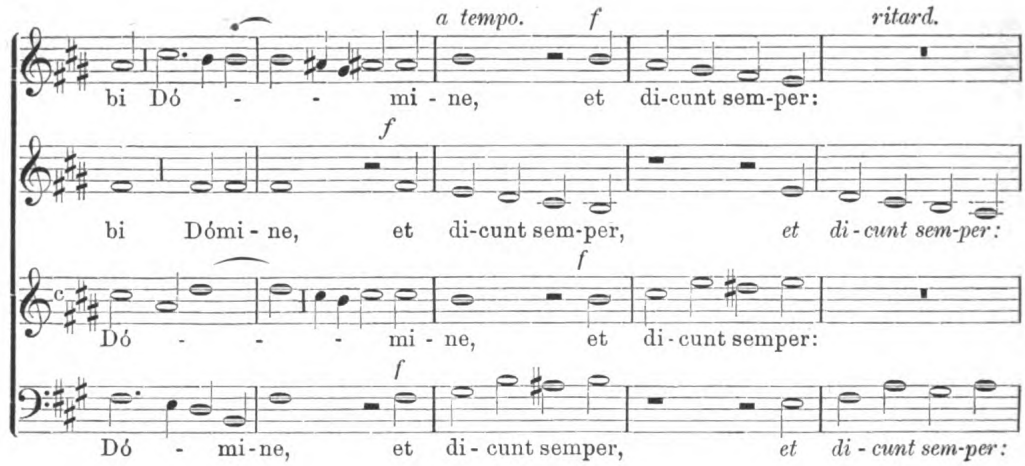
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

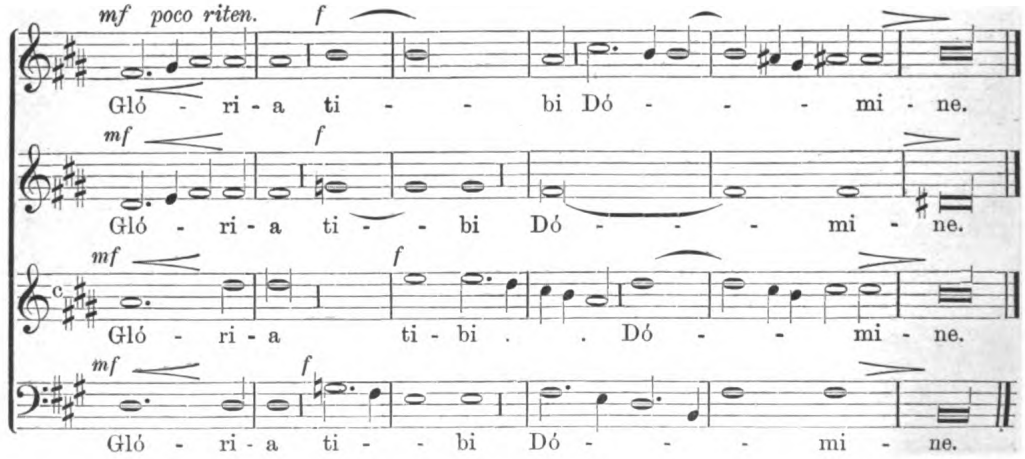


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

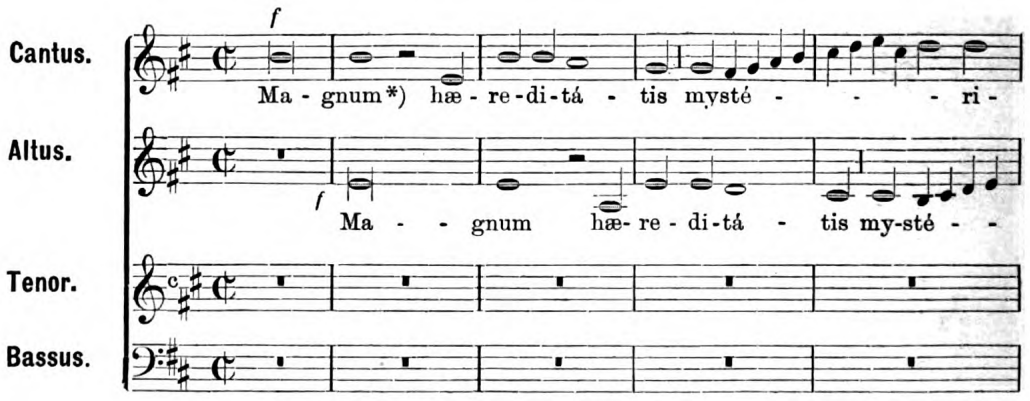


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



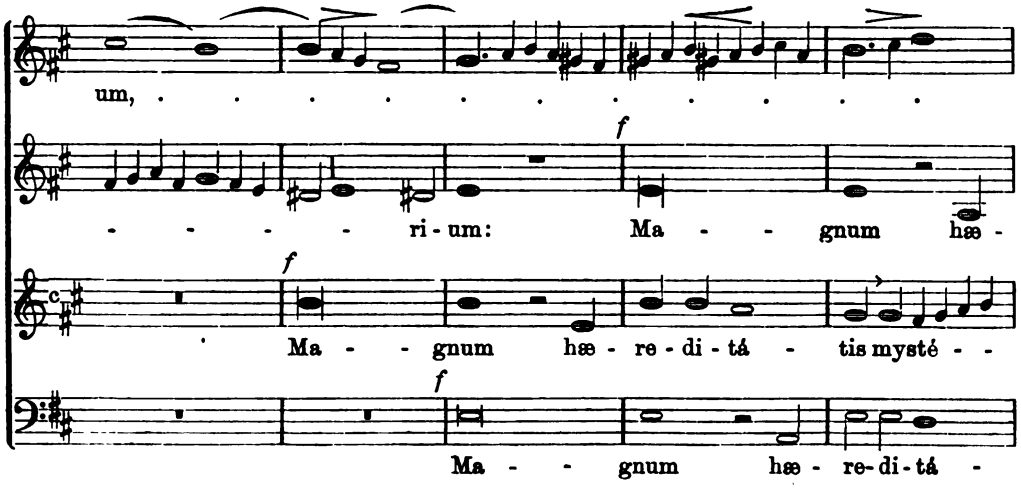


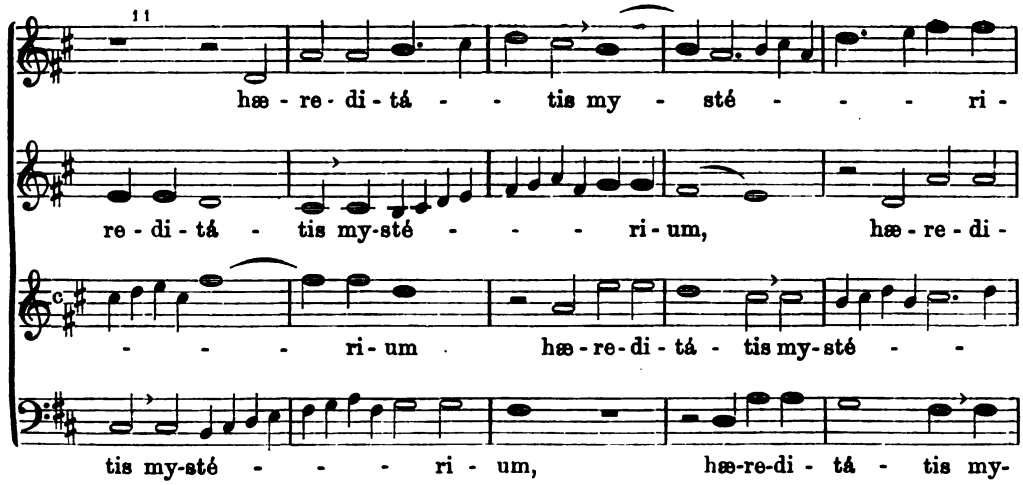
3. In Circumcisione Domini.

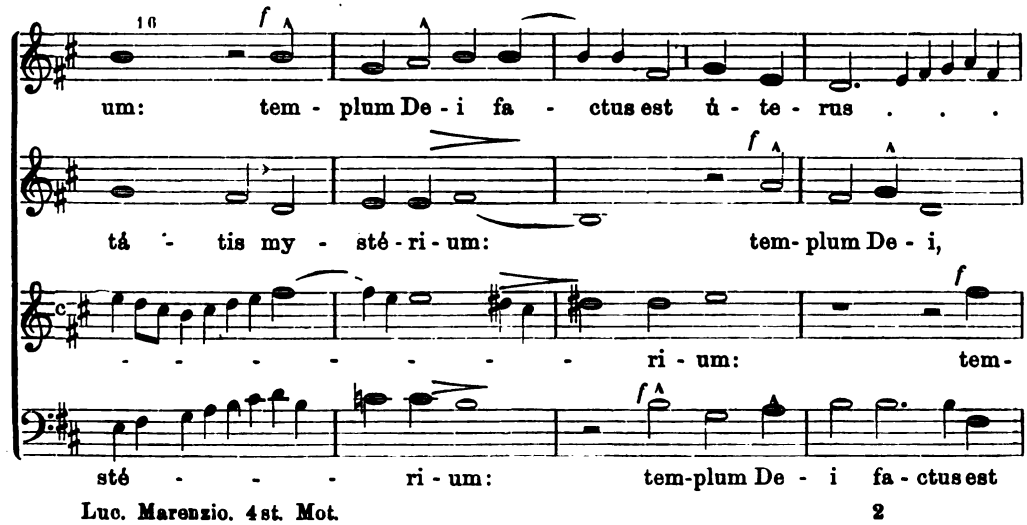


*) Gross ist das übererbte Geheimnis: zum Tempel Gottes wurde der unberührte Leib, ward nicht entweiht, als er aus demselben Fleisch annahm; alle Völker kommen und sprechen: Ehre sei dir, o Herr!

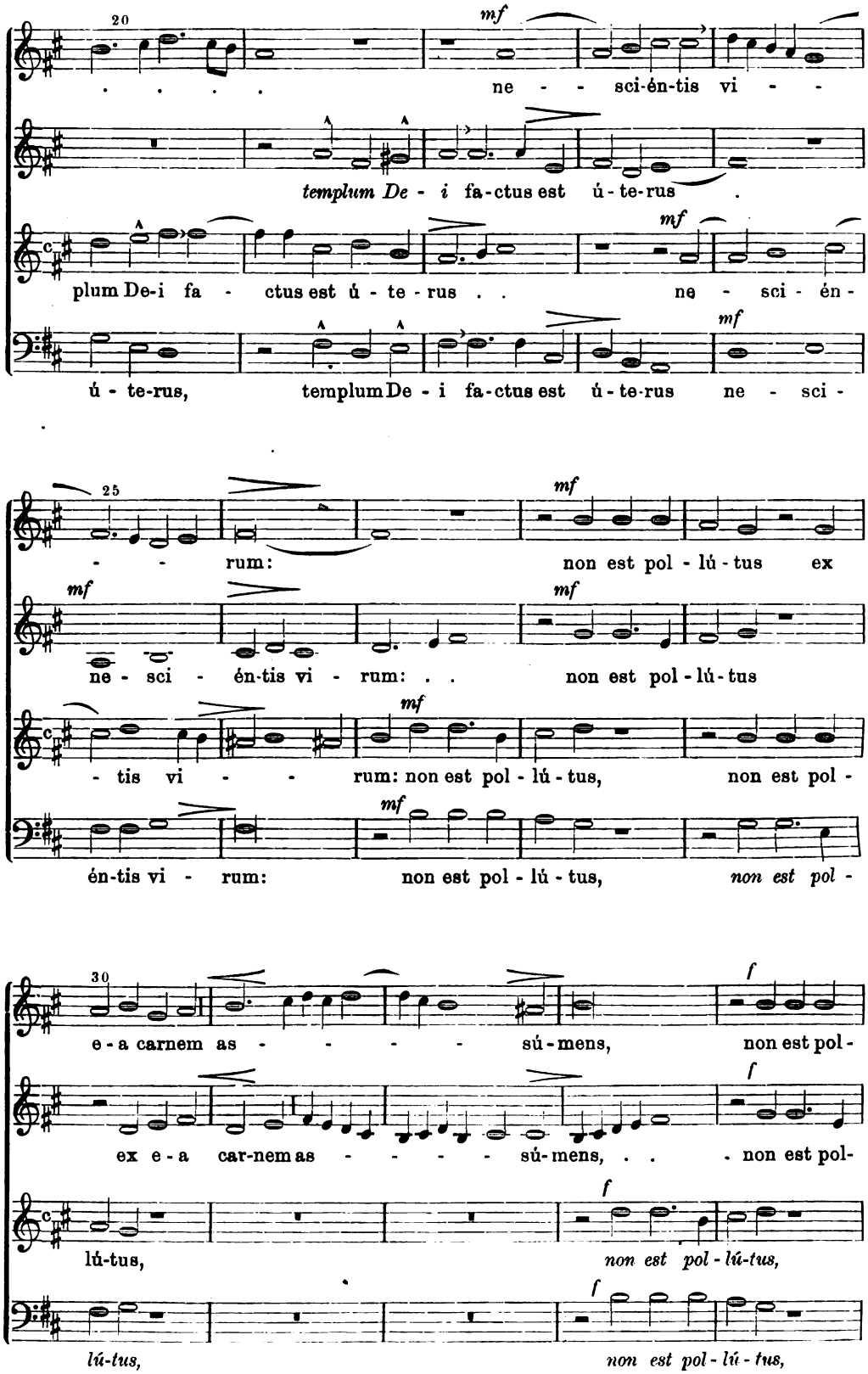
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



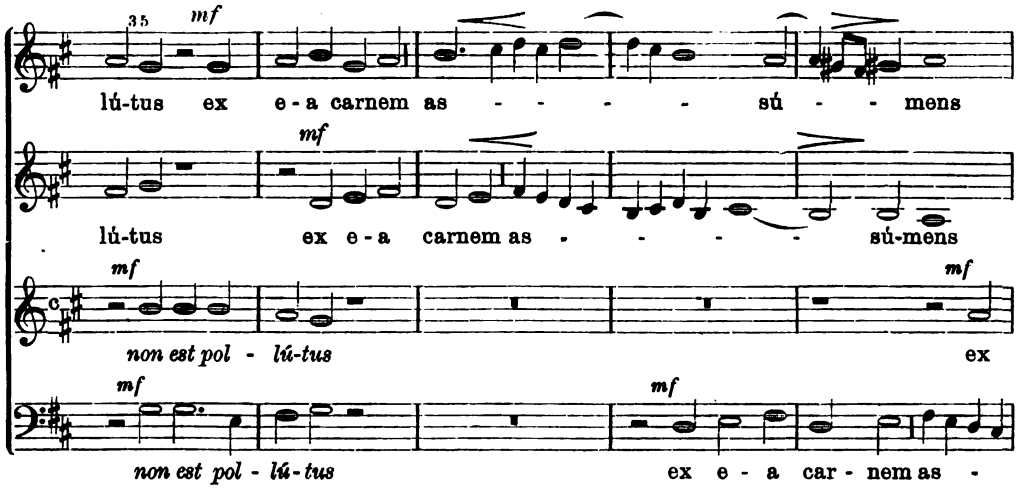


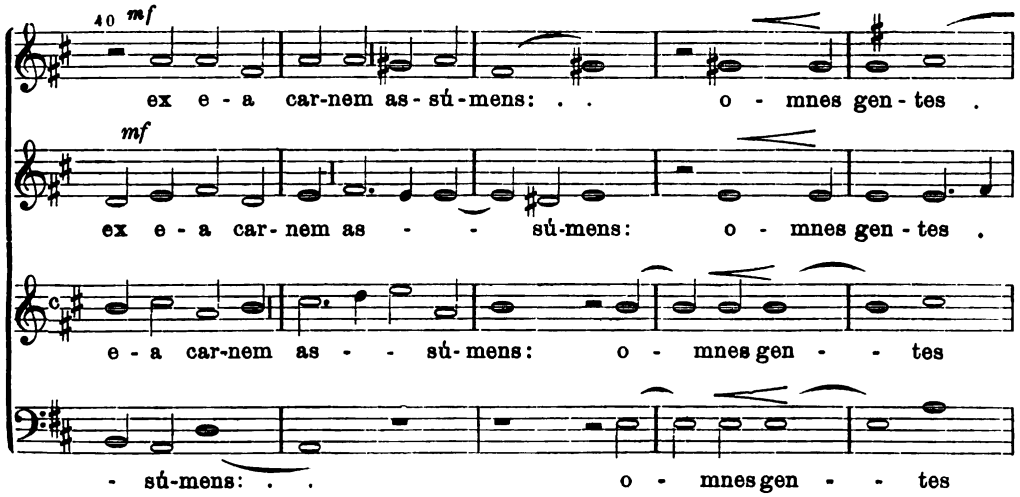


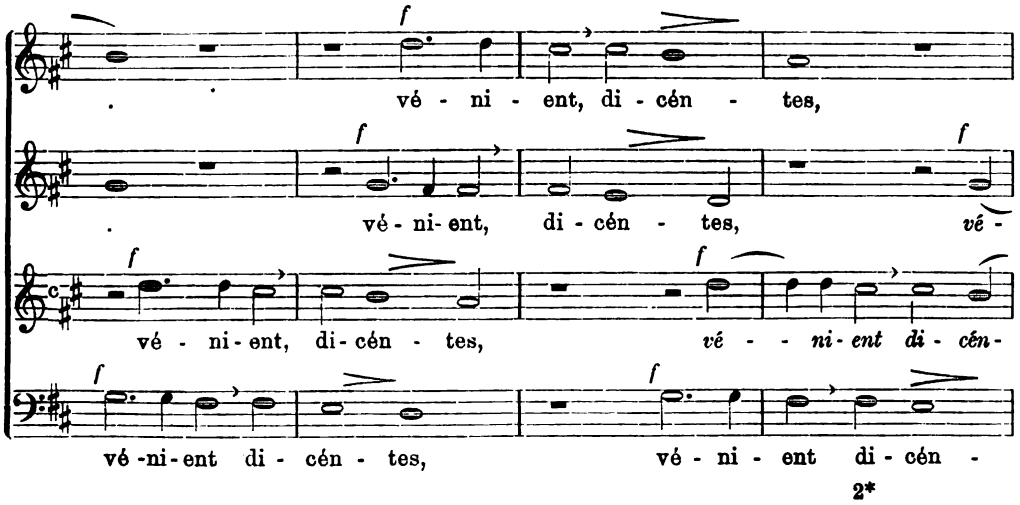
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



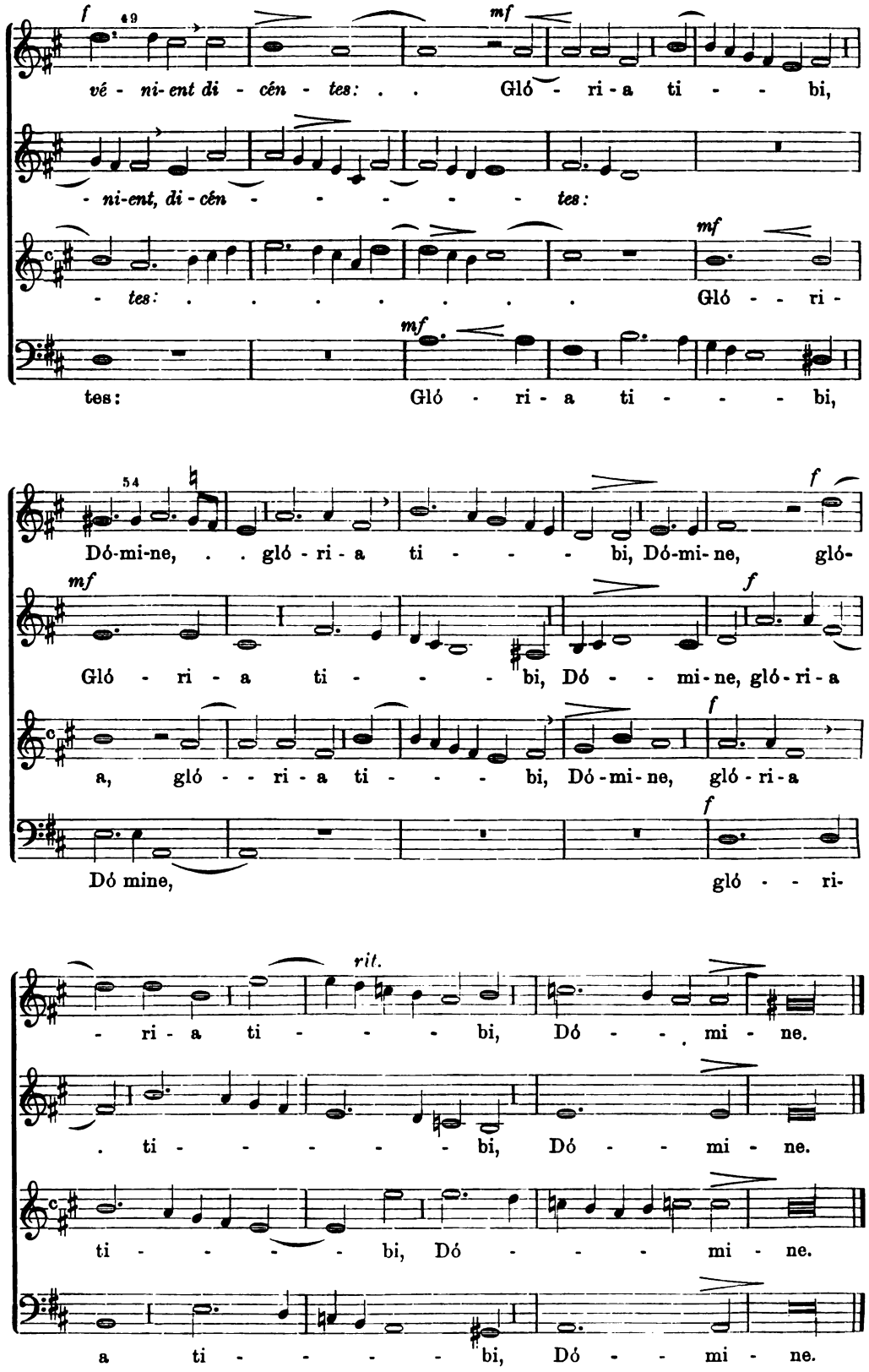
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google





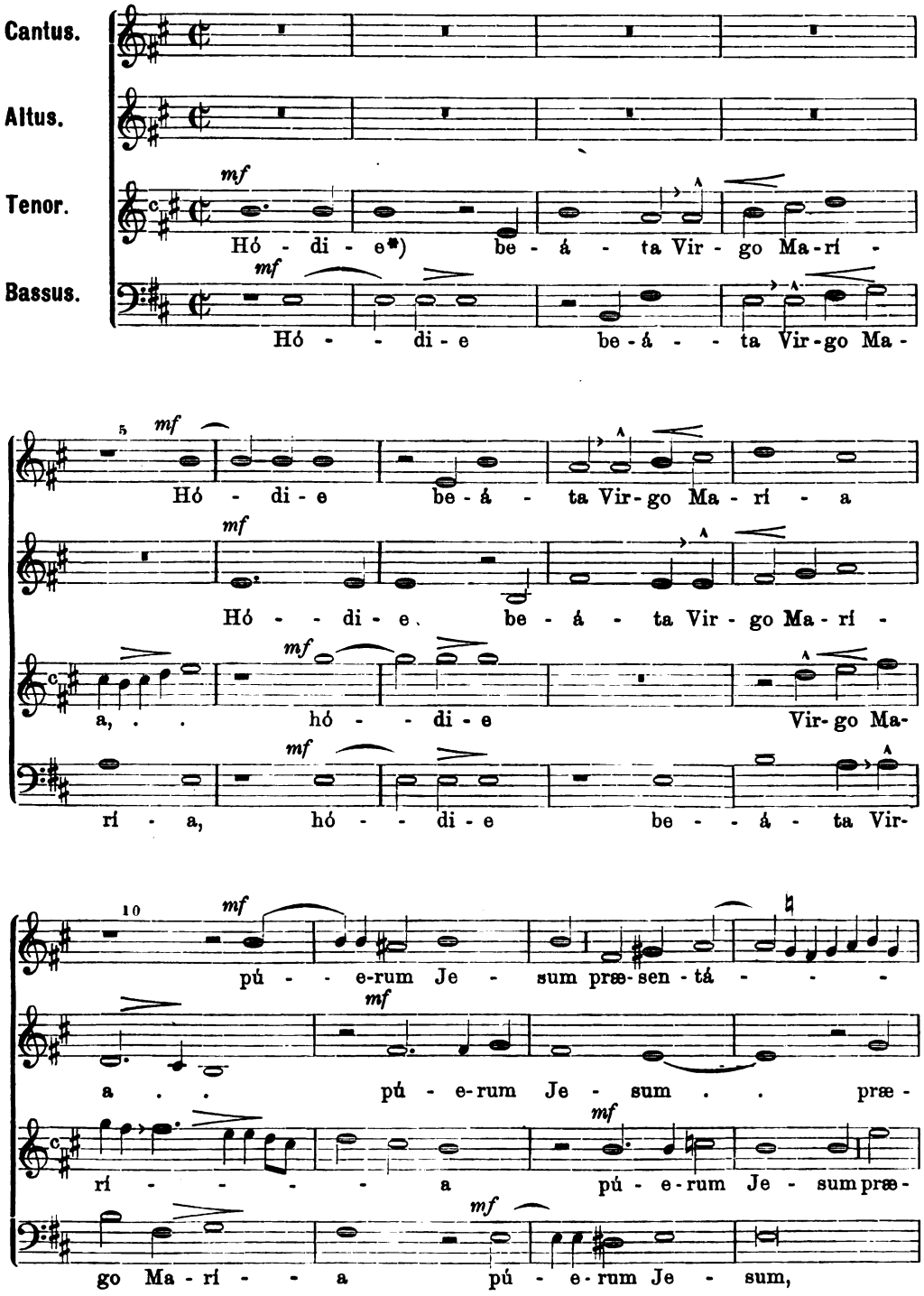


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



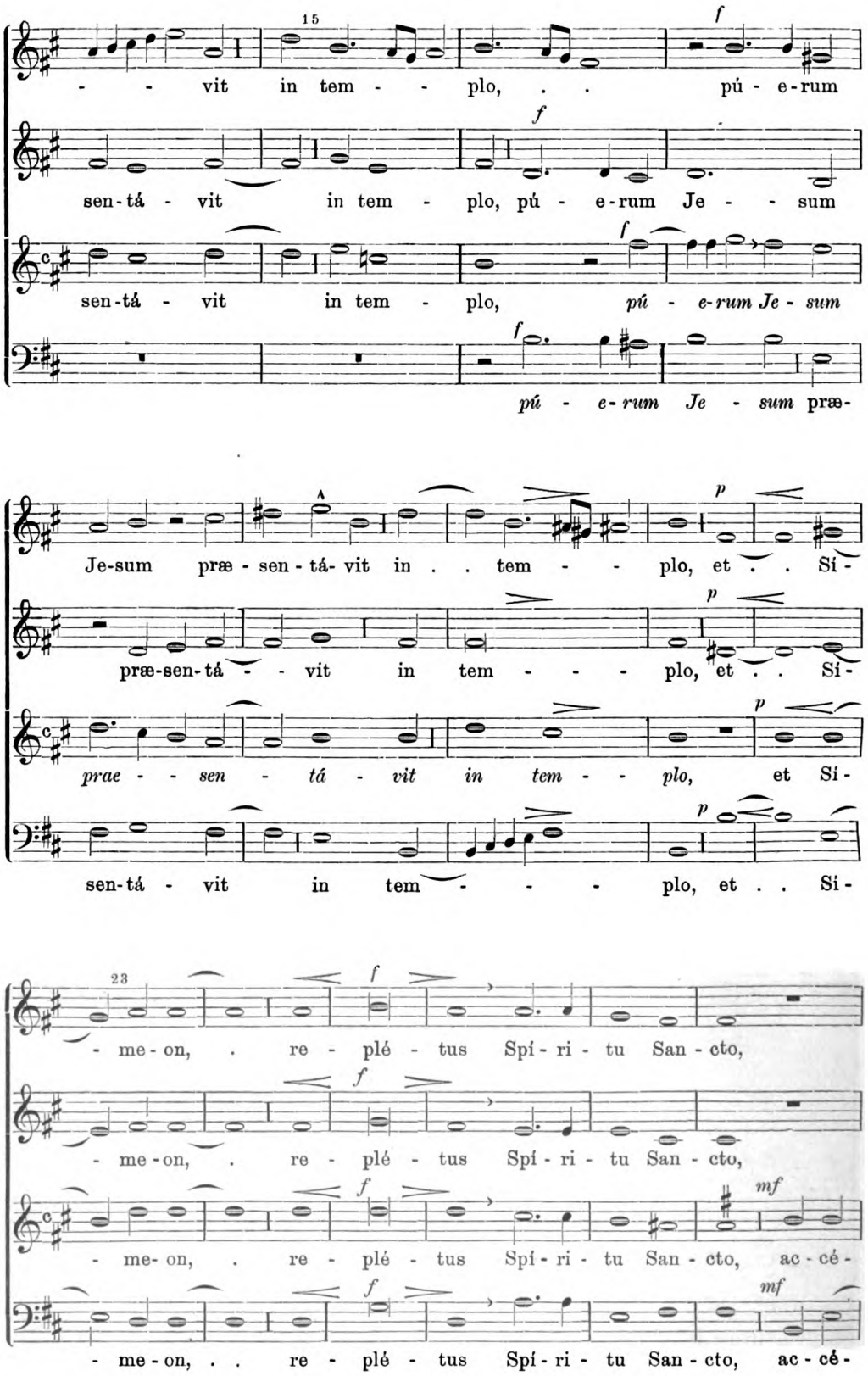
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

4. In Festo Purificationis B. M. Virginis.

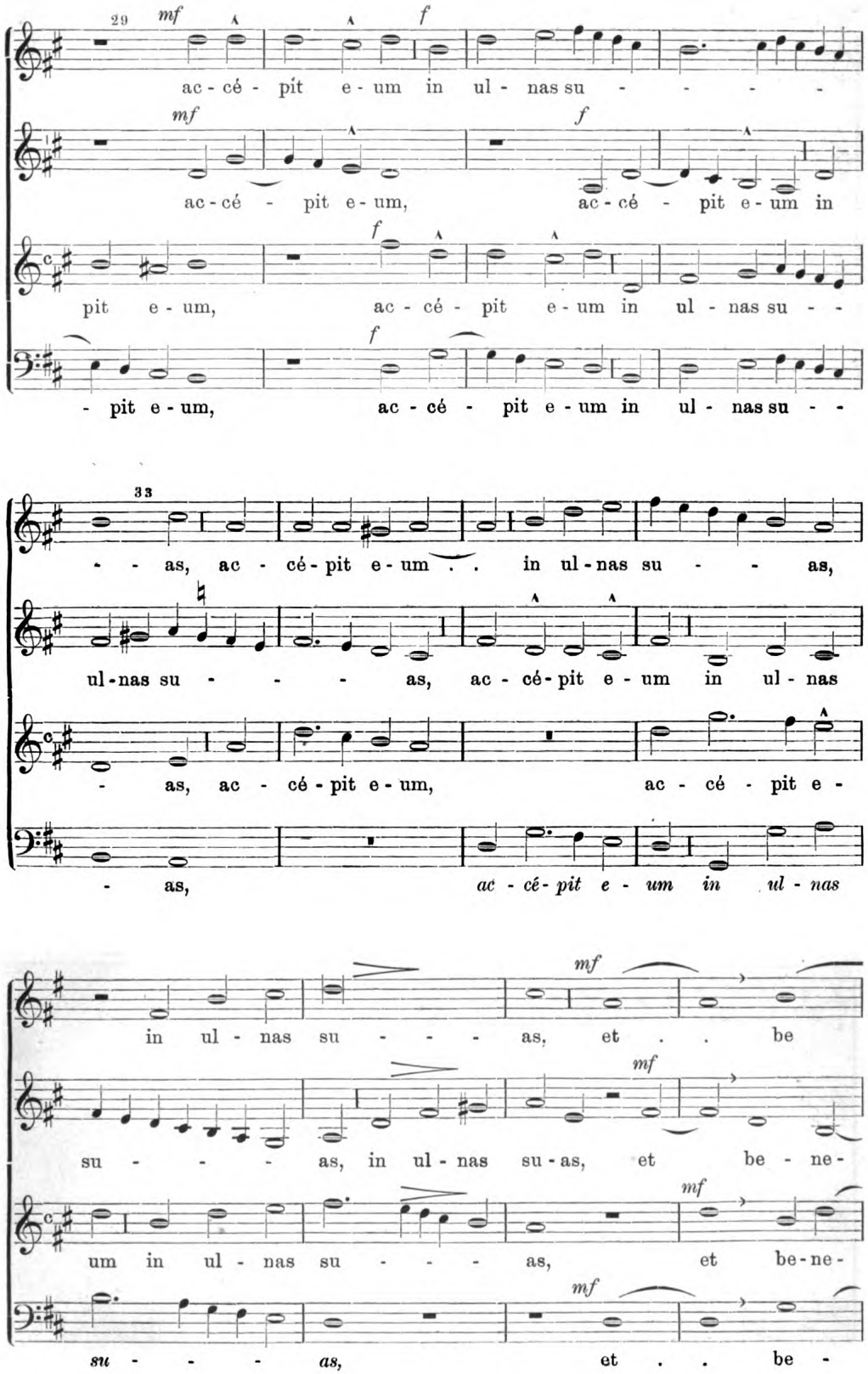


*) Heute stellte die selige Jungfrau Maria das Kind Jesu im Tempel dar, und Simeon, erfüllt vom heil. Geiste, nahm es auf seine Arme und pries Gott in Ewigkeit.

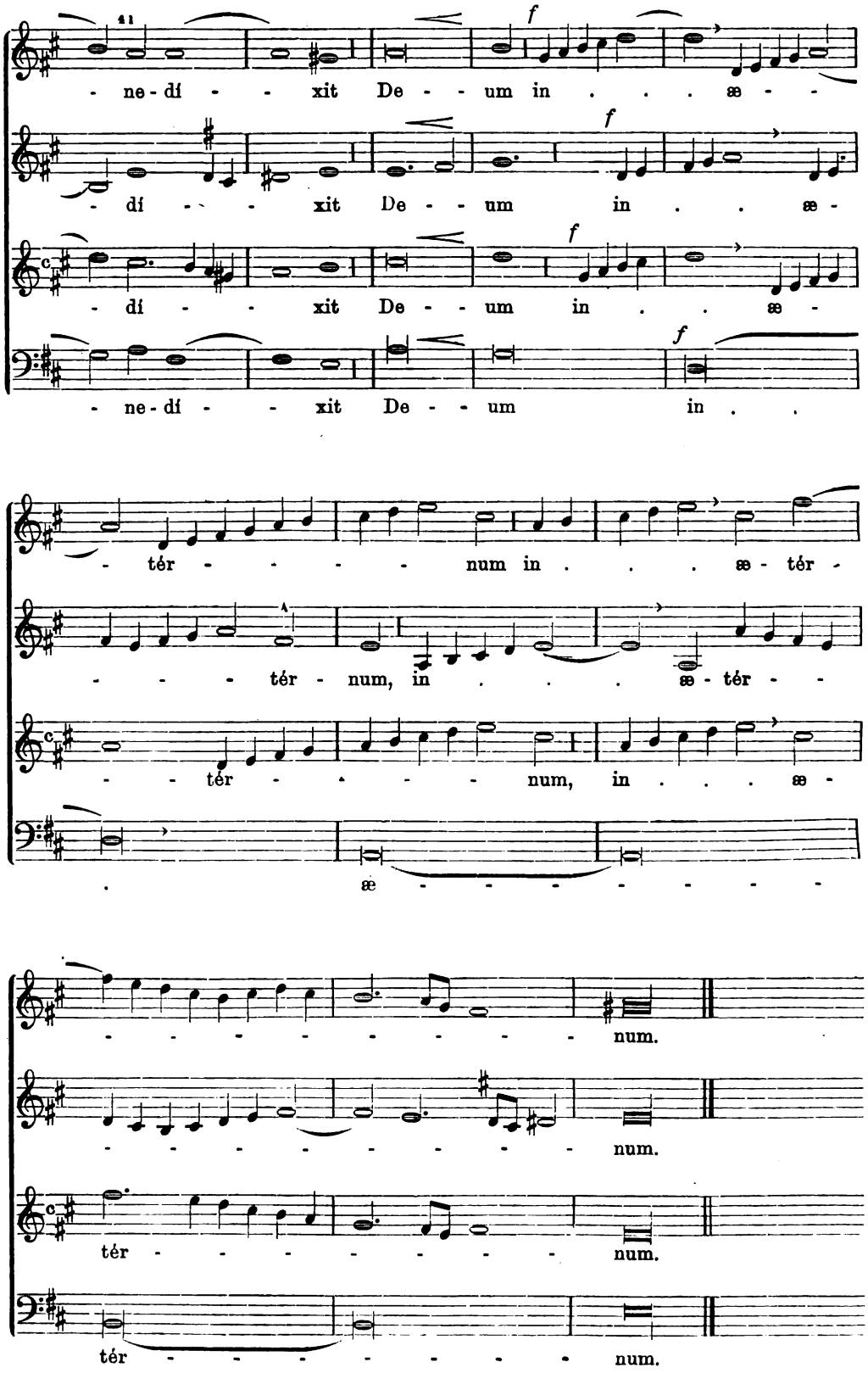
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

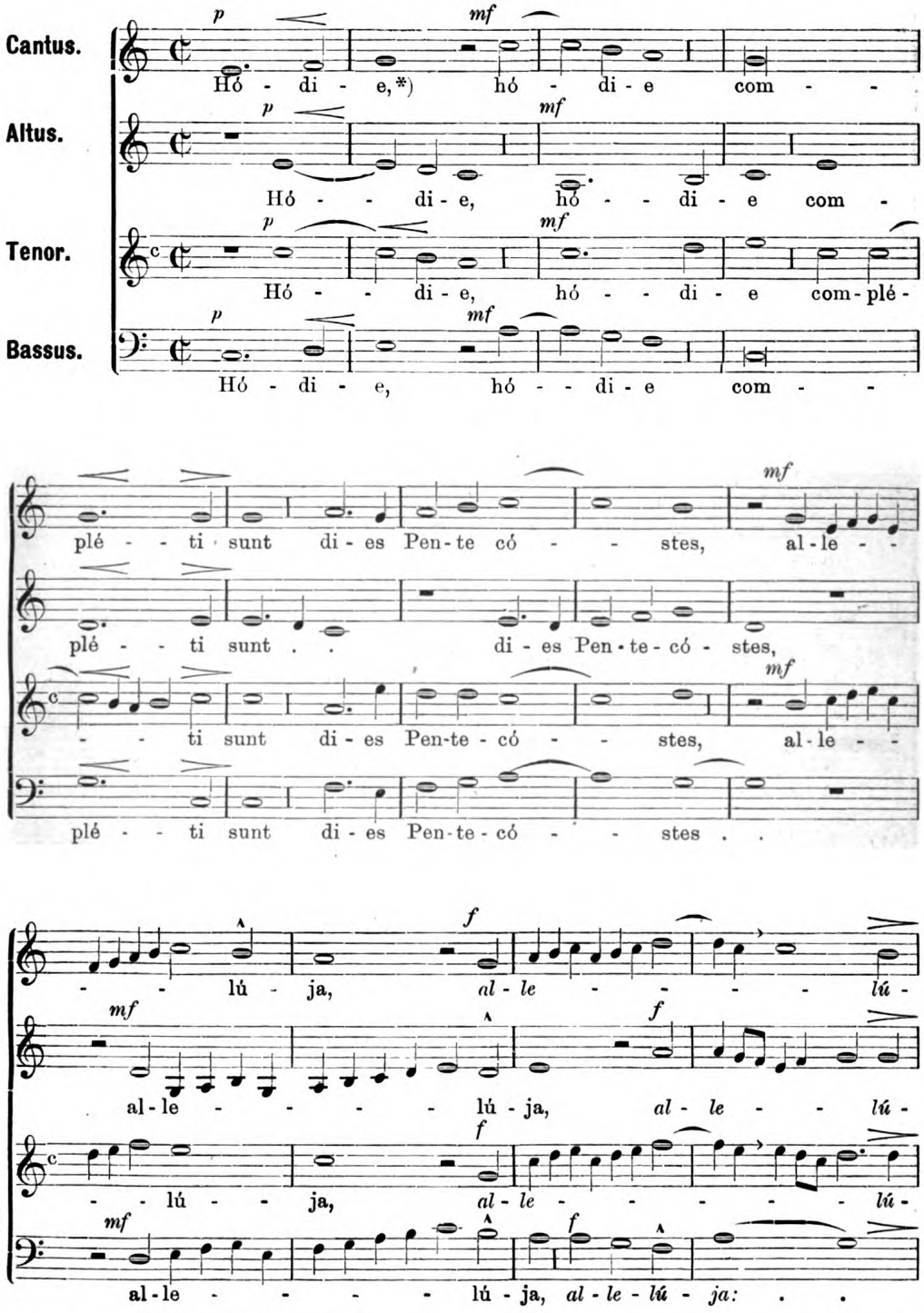


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



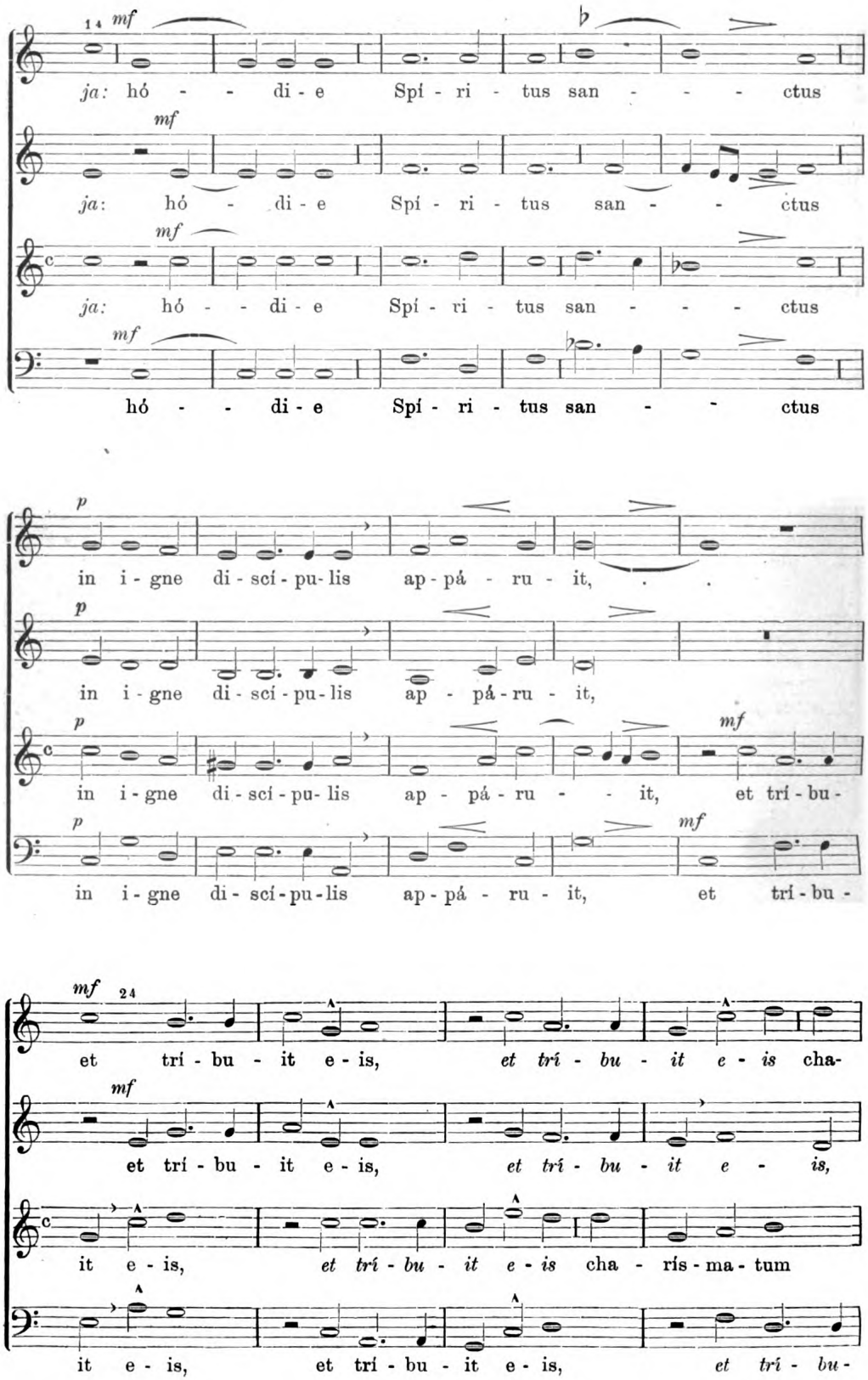
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

5. In Festo Pentecostes.

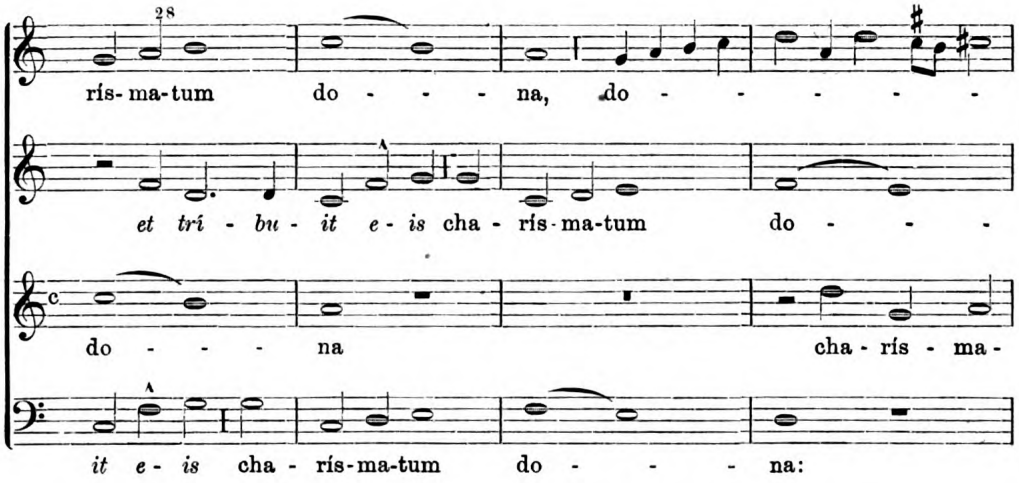


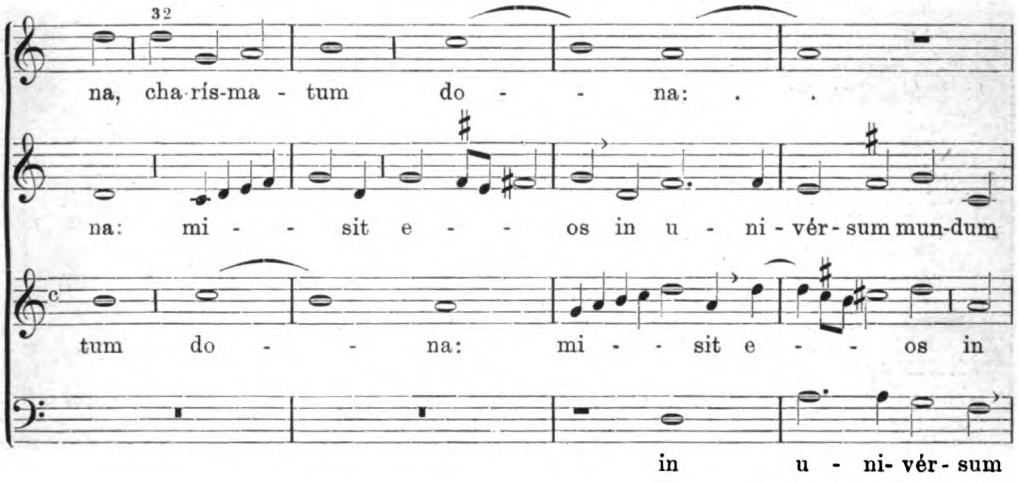
*) Heute sind die Tage des Pfingstfestes erfüllt, Alleluja! heute ist der heil. Geist im Feuer den Jüngern erschienen und teilte ihnen die Gaben der Charismen mit; er schickte sie in die ganze Welt, zu predigen und Zeugnis zu geben: Wer glaubt und getauft ist, wird selig werden, Alleluja!

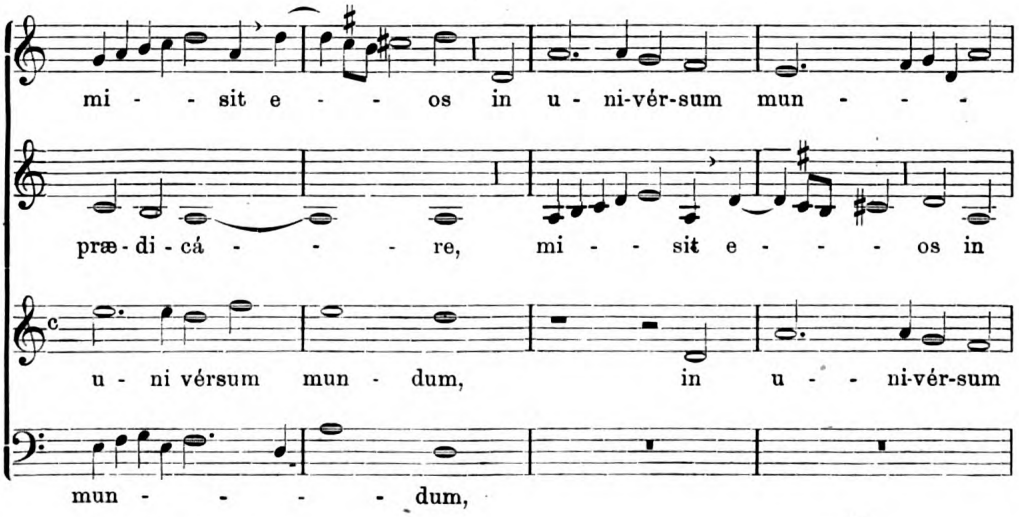
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



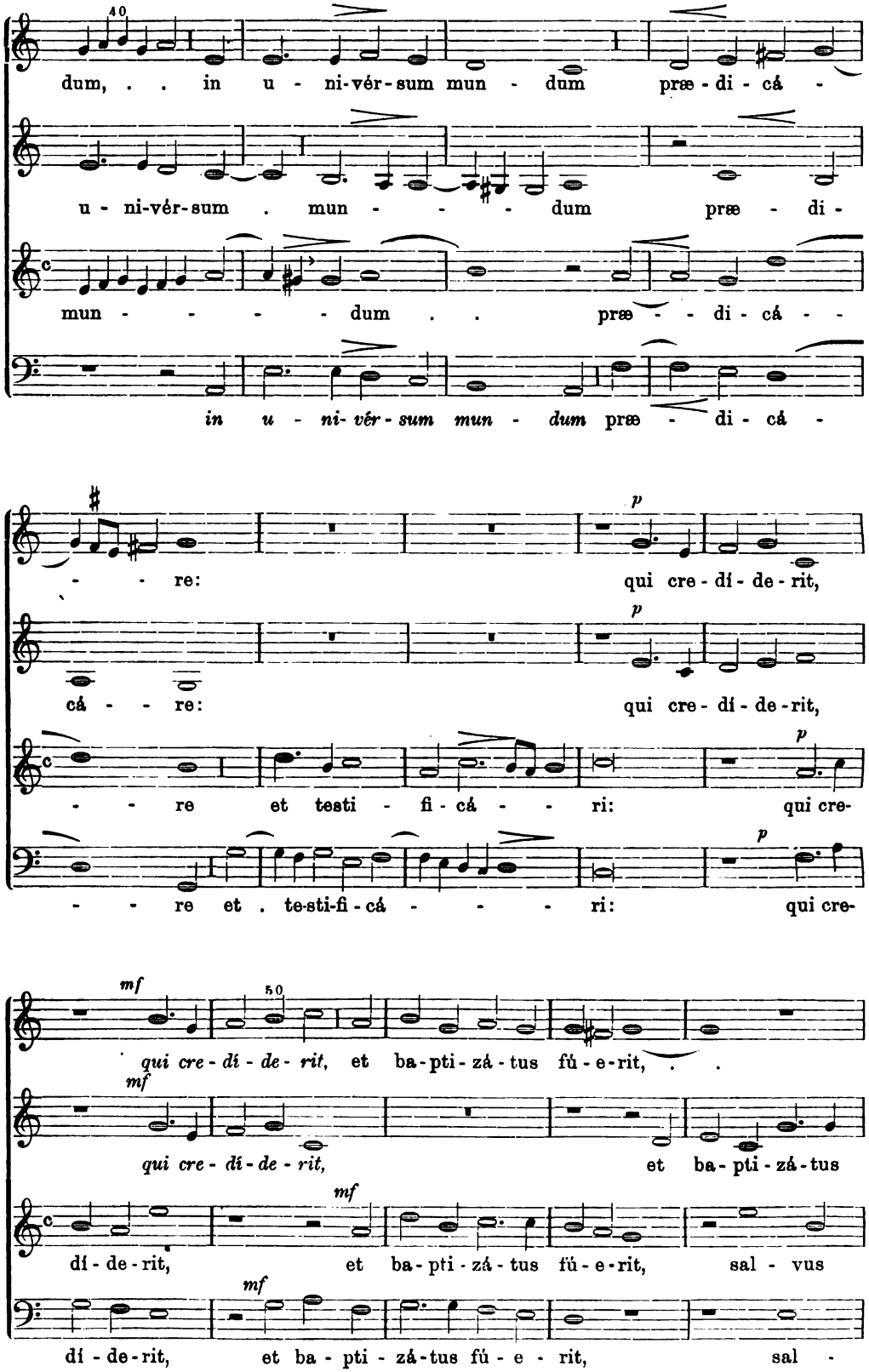
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



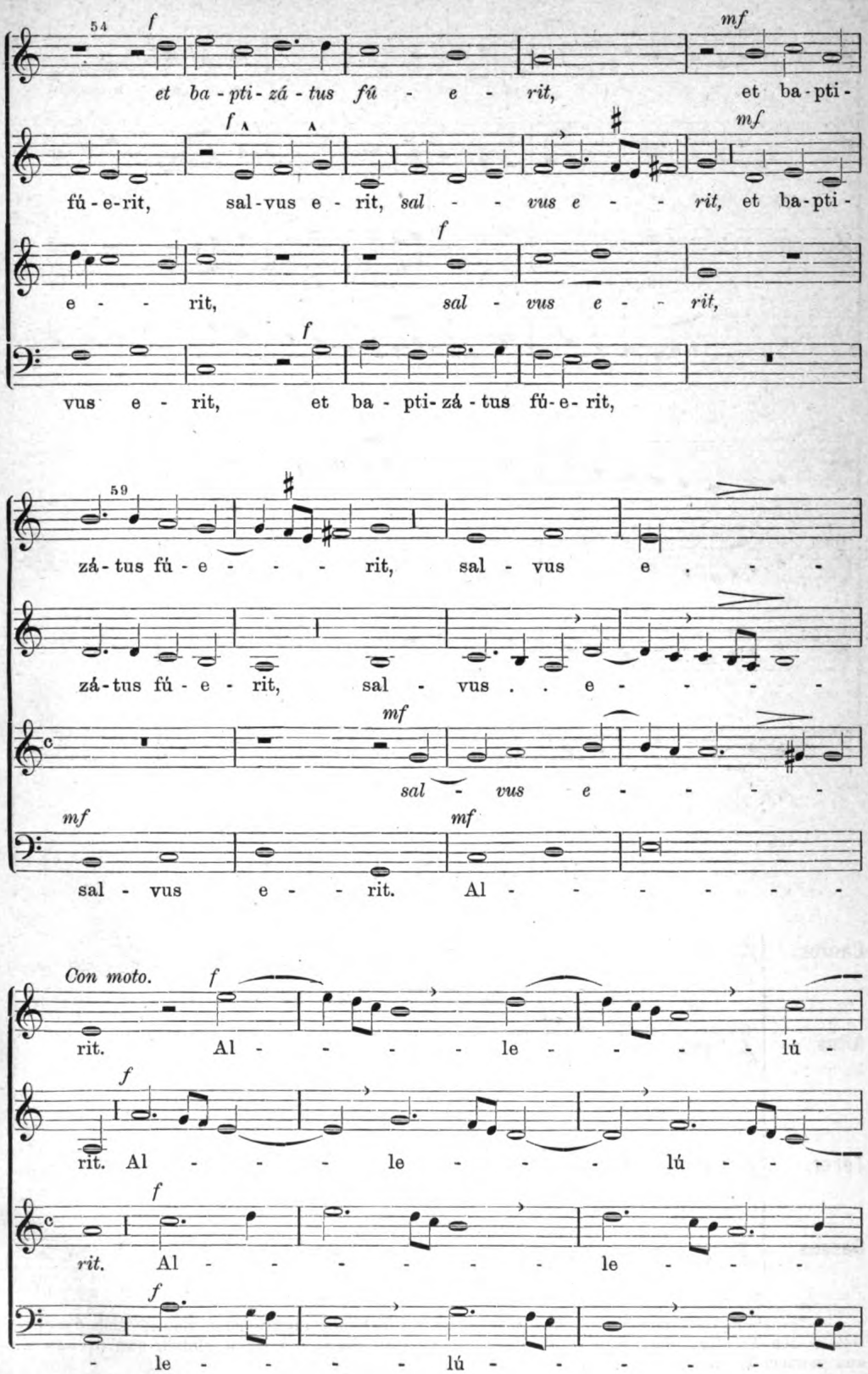




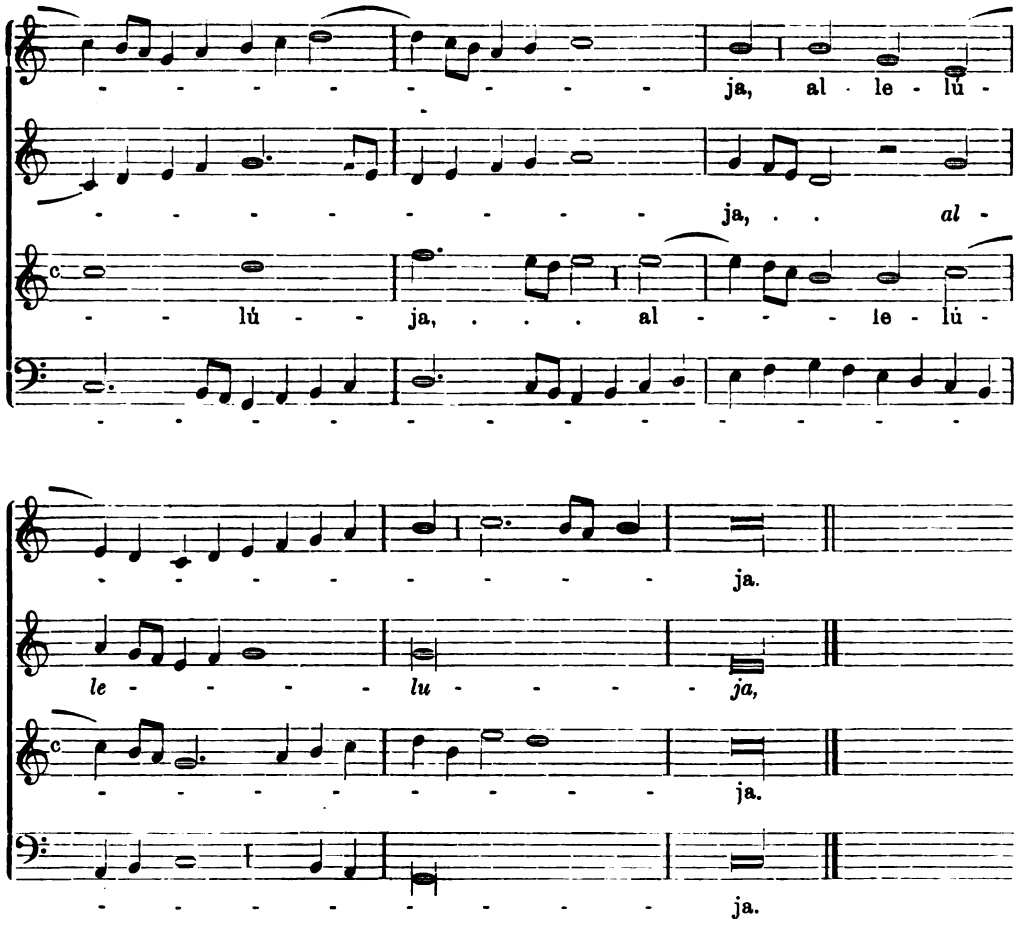
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



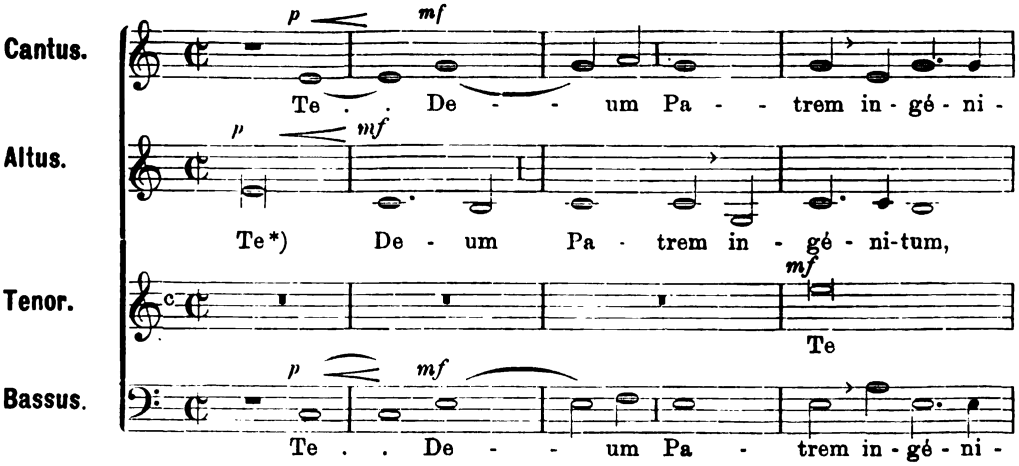
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

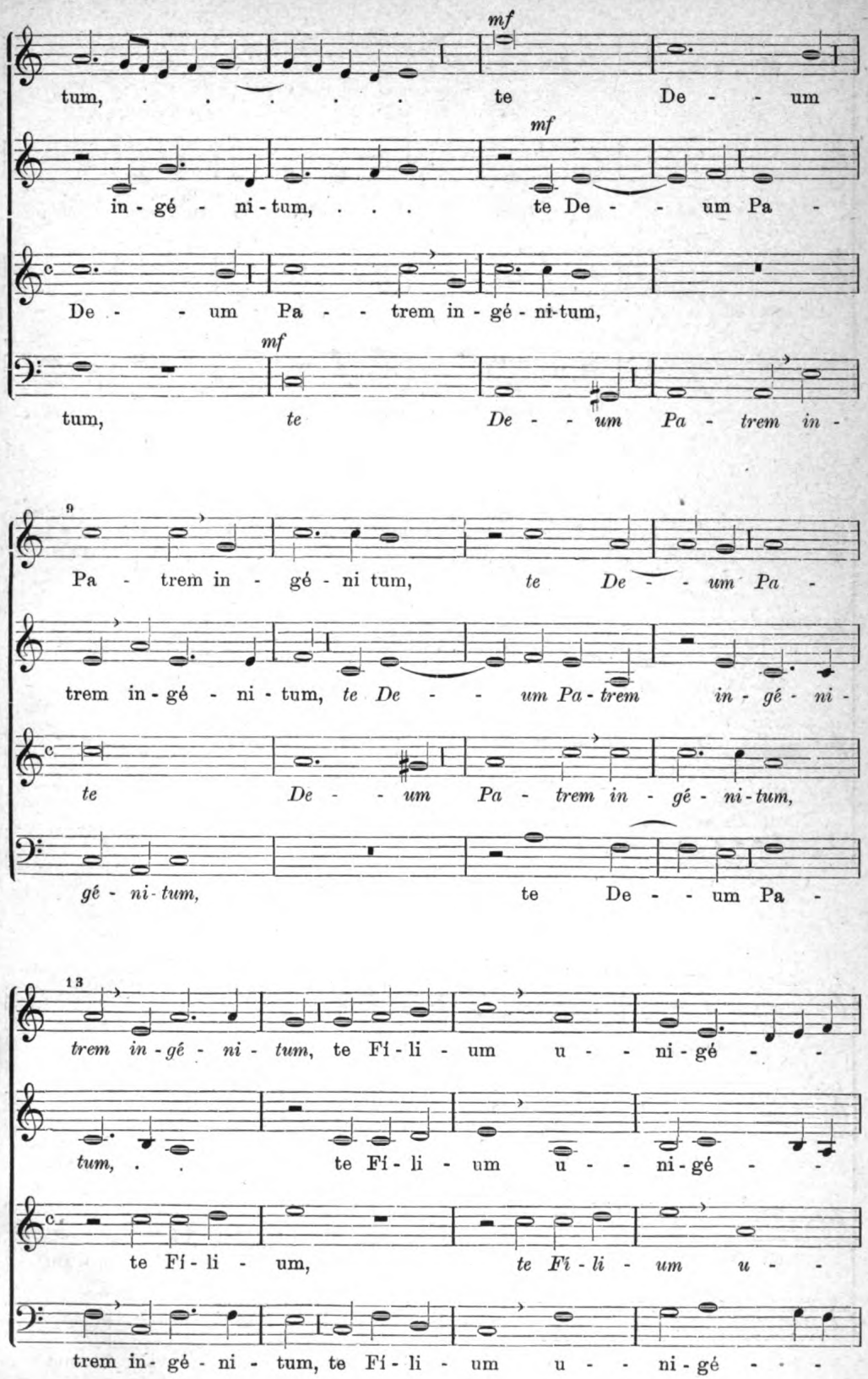


6. In Festo S. Trinitatis.

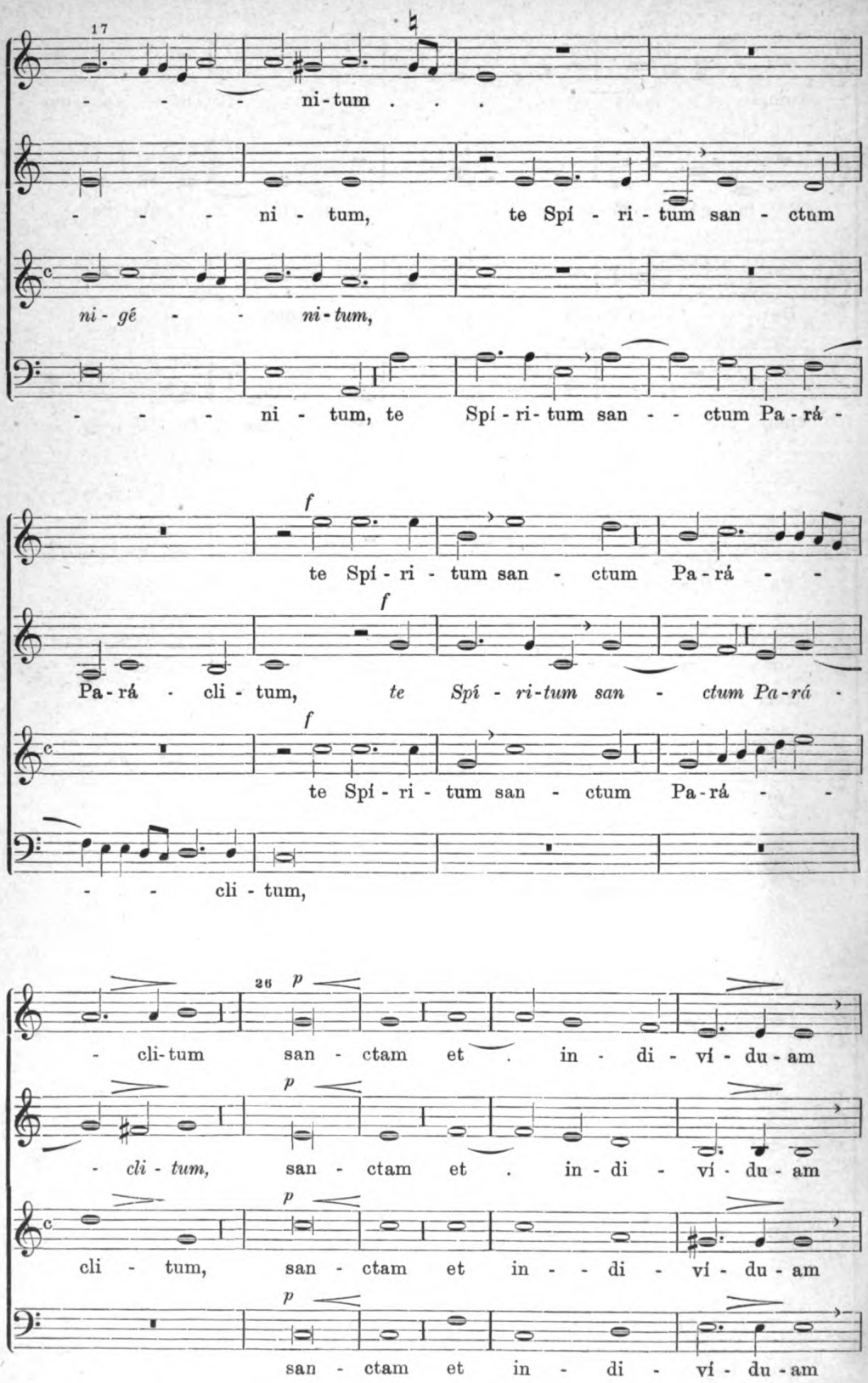


*) Dich, Gott den Vater, den Ungezeugten, dich den eingebornen Sohn, dich den heil. Geist, den Tröster, die heilige und ungeteilte Dreifaltigkeit, bekennen, loben und preisen wir aus ganzem Herzen nnd Mundo; dir sei die Ehre in Ewigkeit!

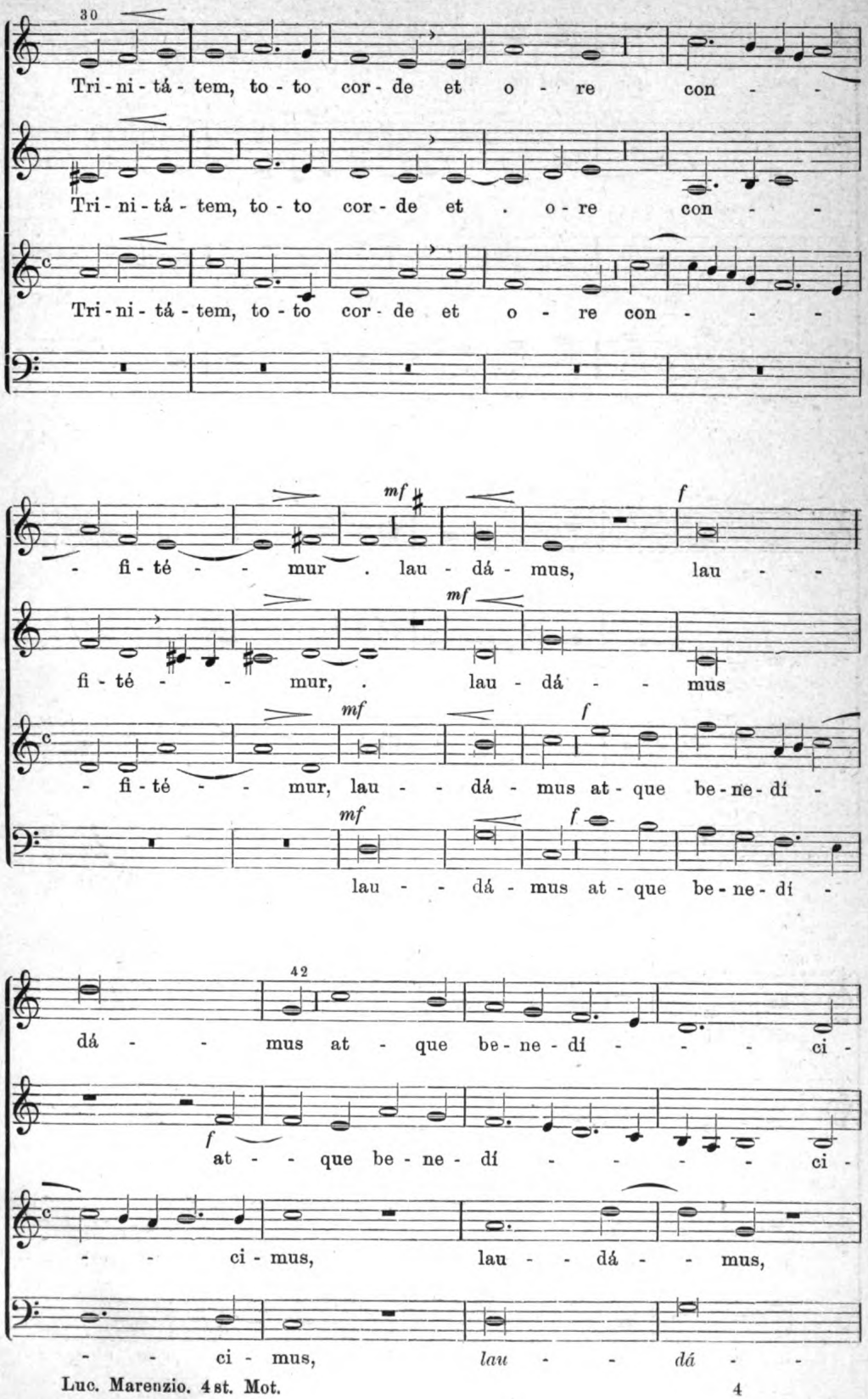
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



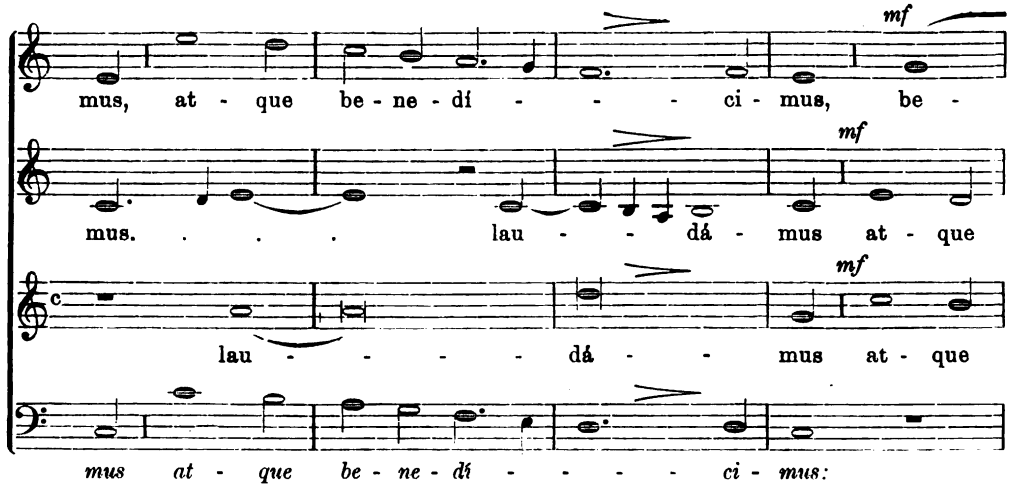
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

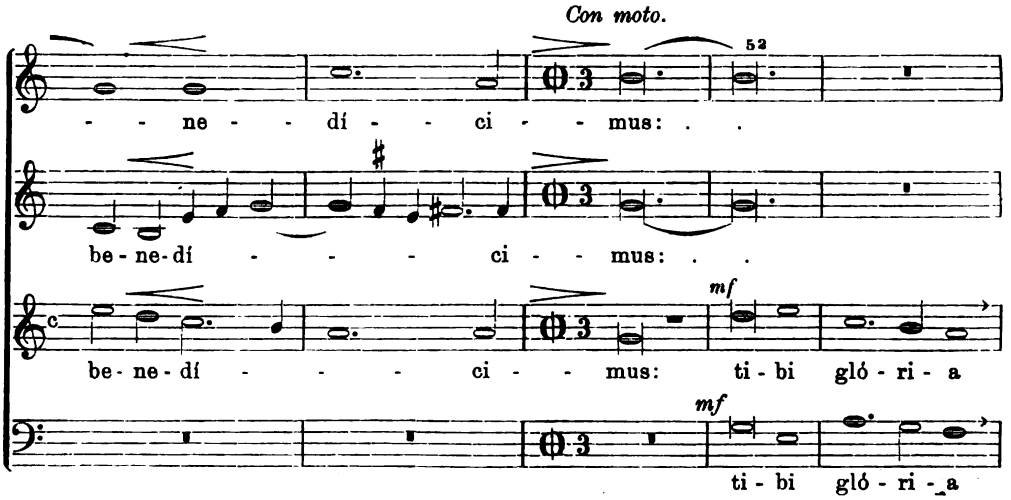


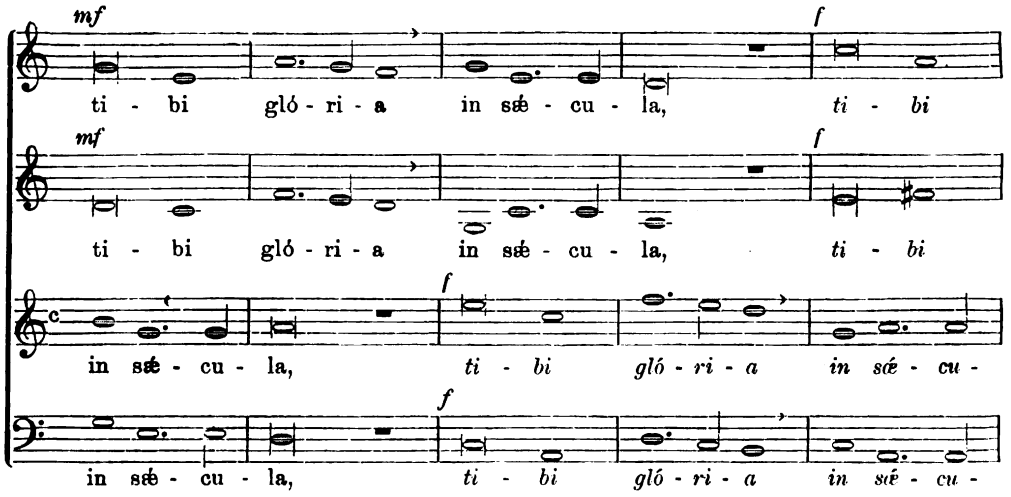
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



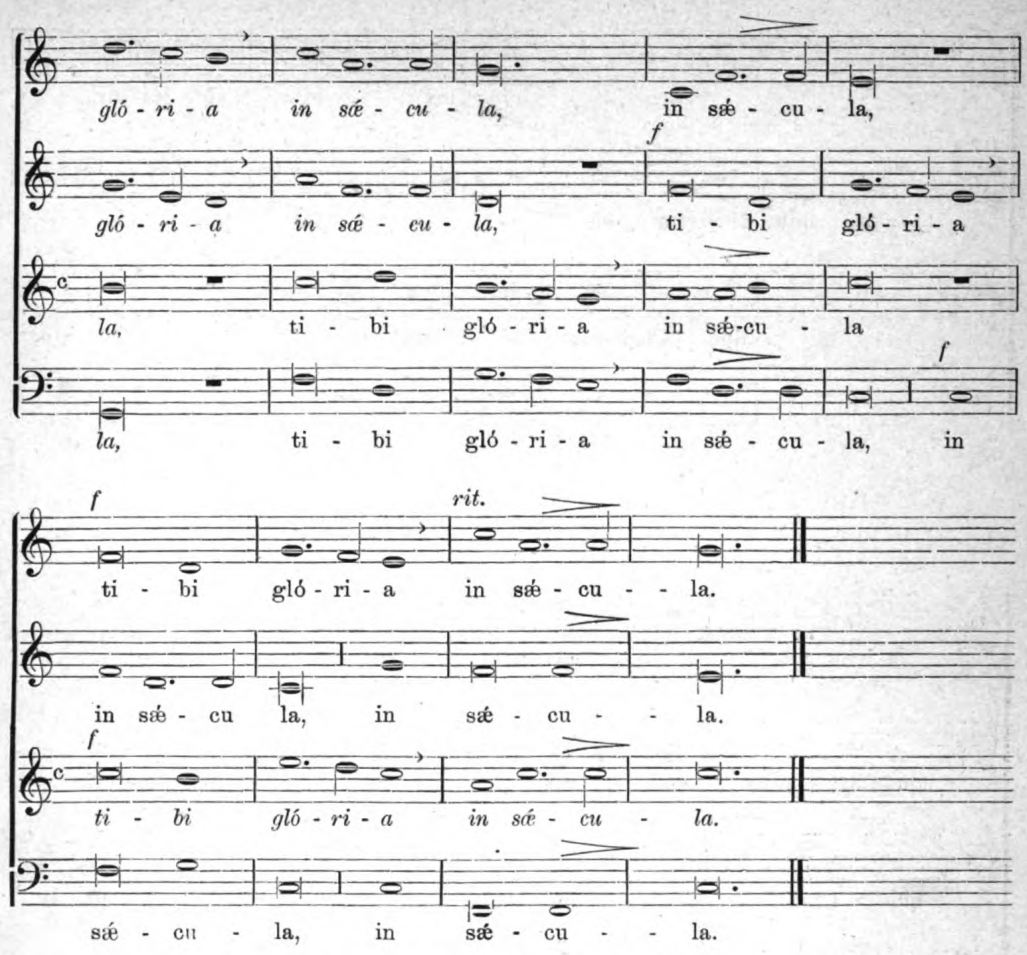
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



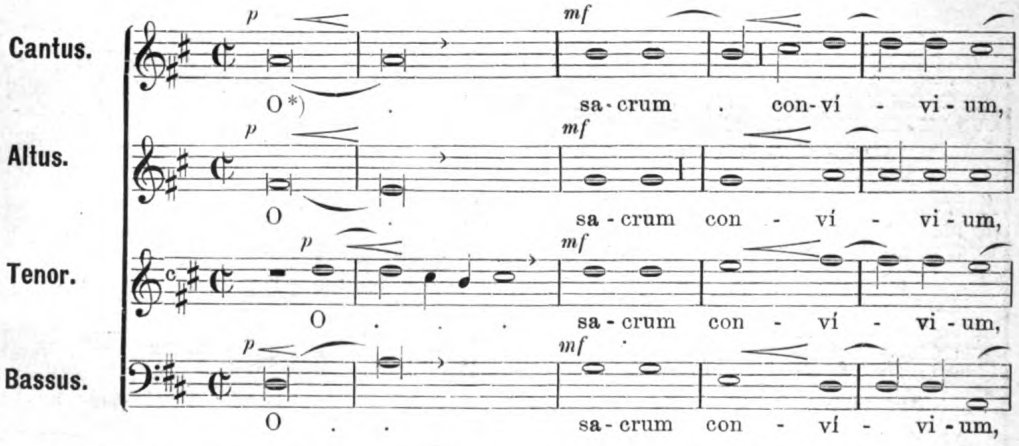




Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

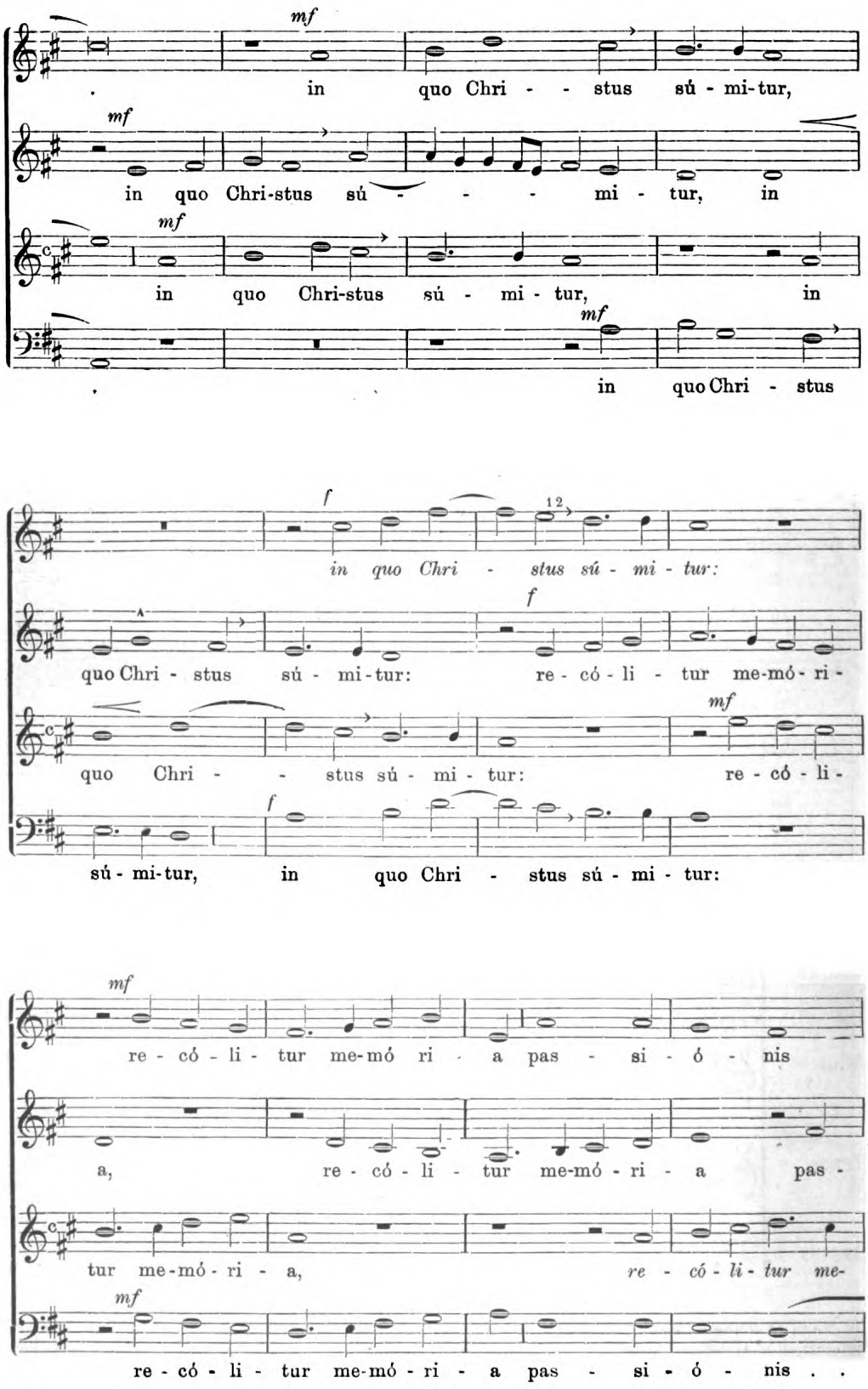


7. In Festo Corporis Christi.

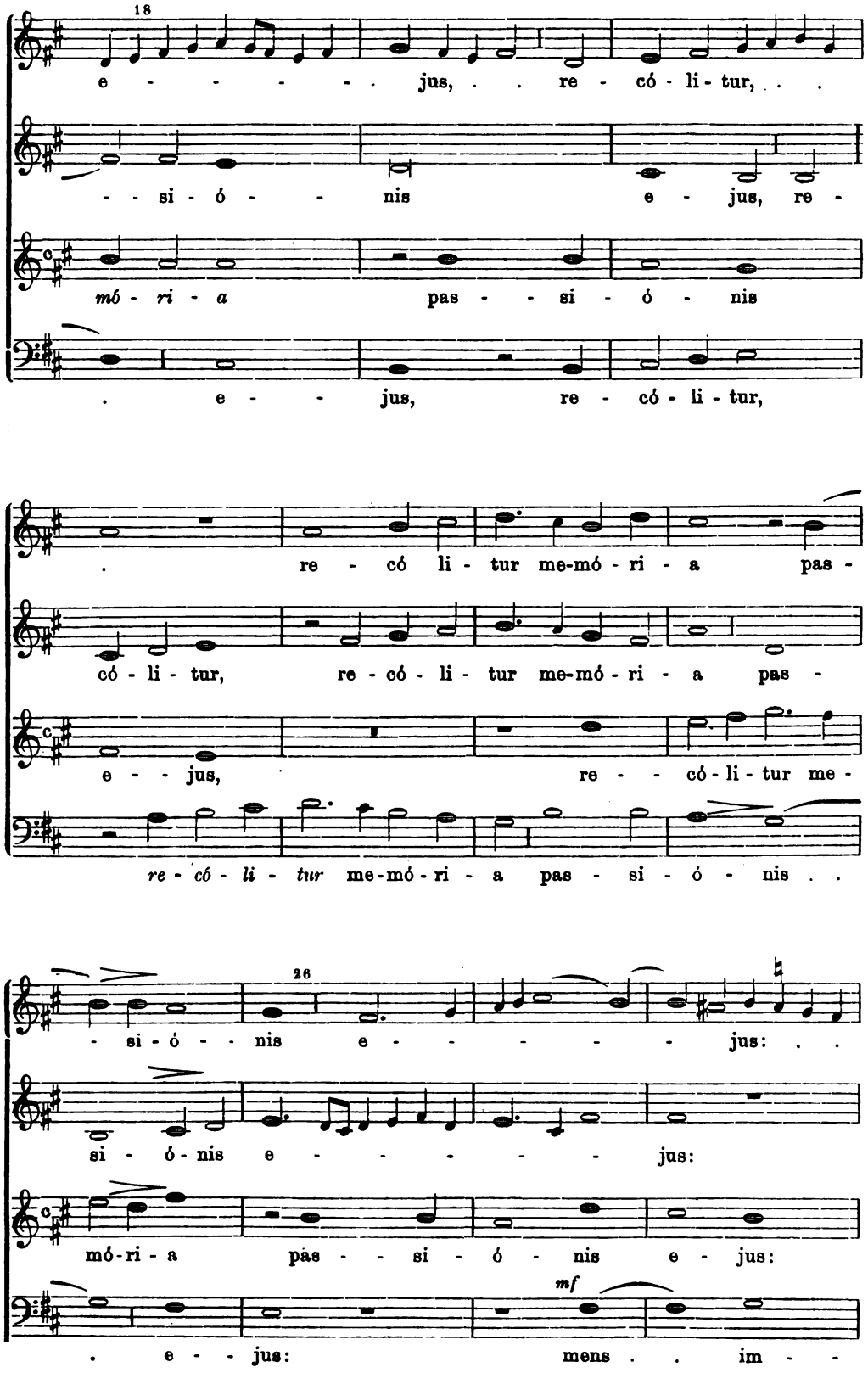


*) O heiliges Mahl, * in welchem Christus genossen, das Andenken seines Leidens wiedergefeiert, der Geist mit Gnade erfüllt und uns das Unterpfand der künftigen Herrlichkeit gegeben wird. Alleluja!

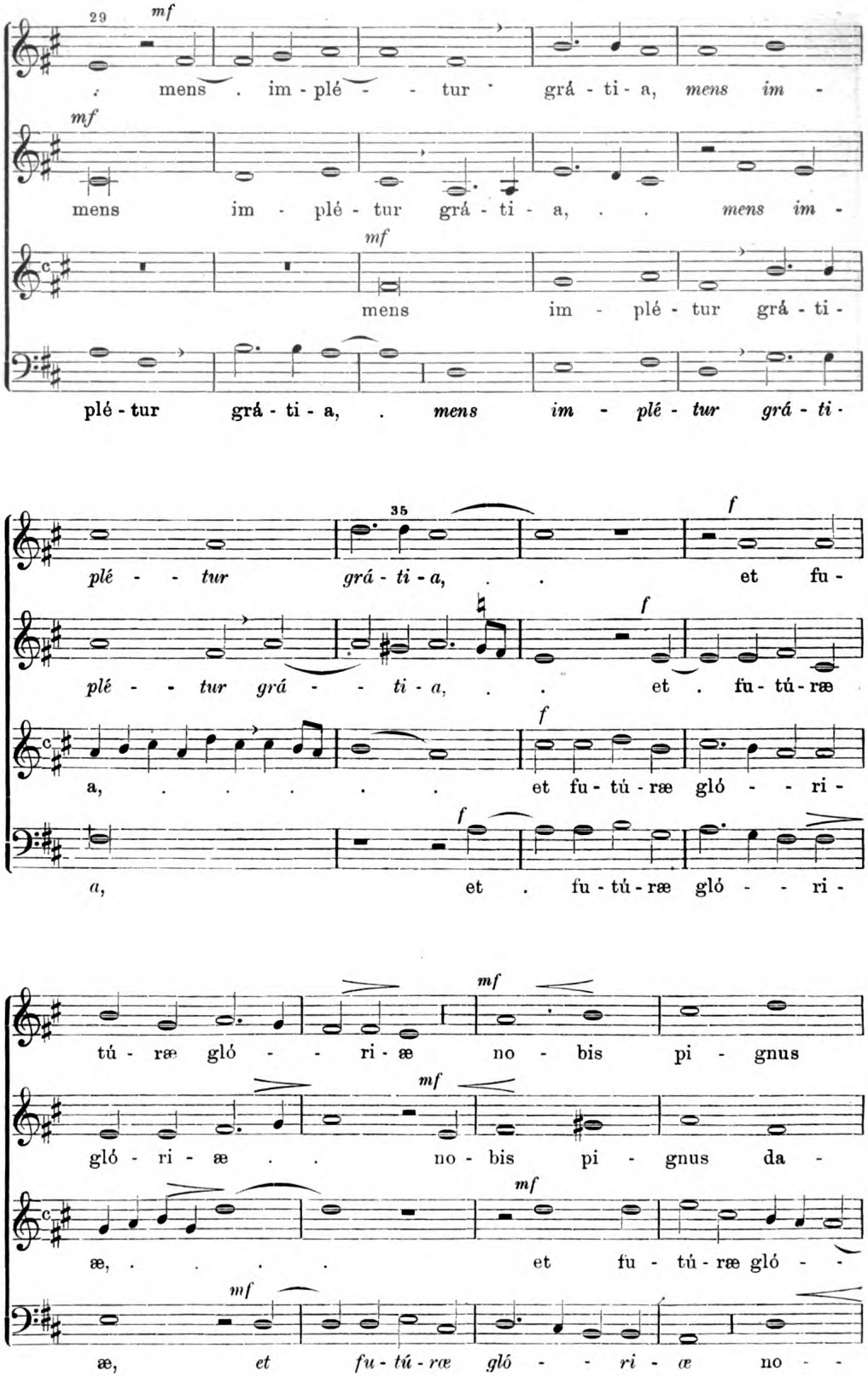
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



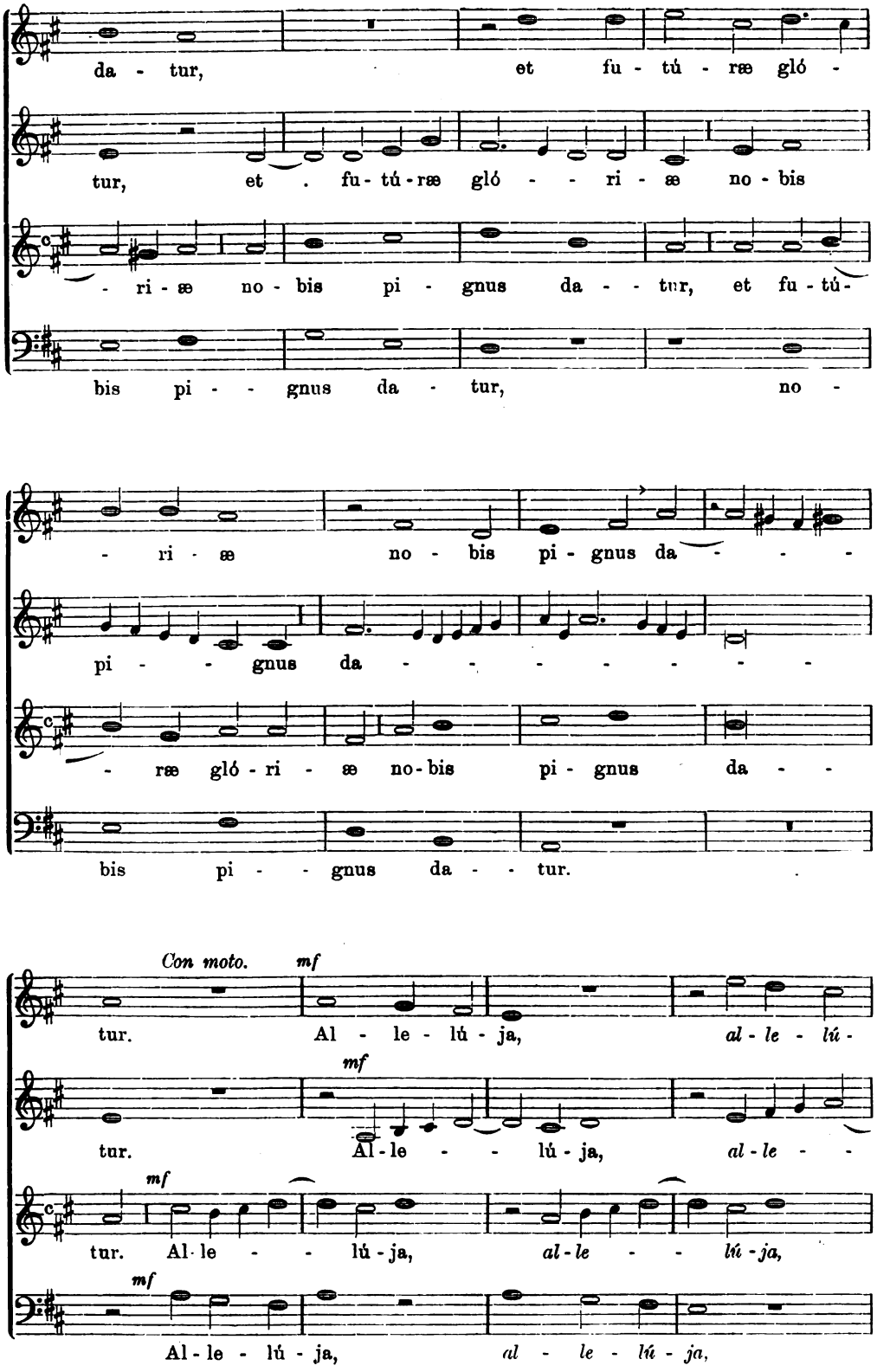
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



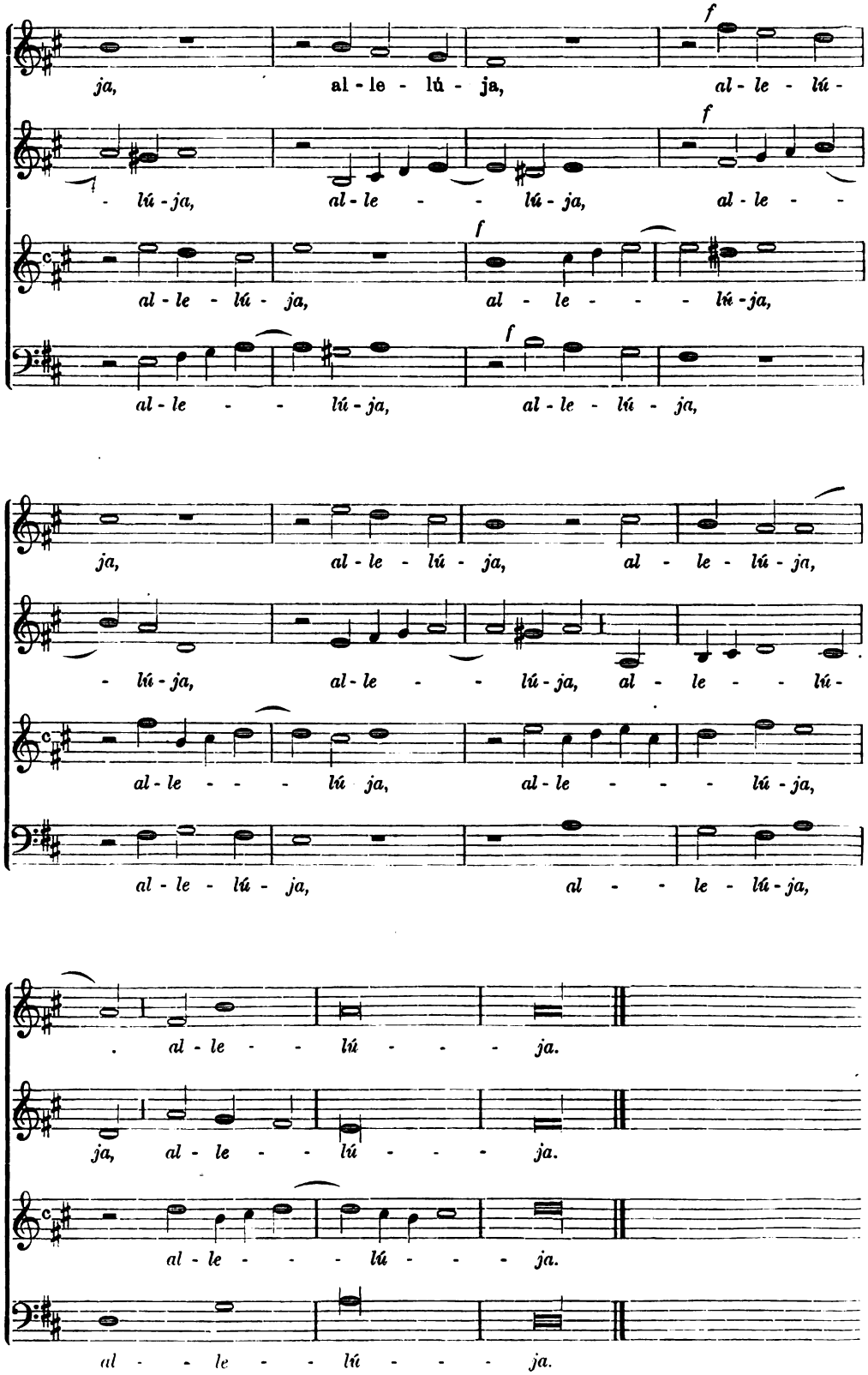
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

One Day Circ

Univ. of Mich.
Music Library

One Day Circ

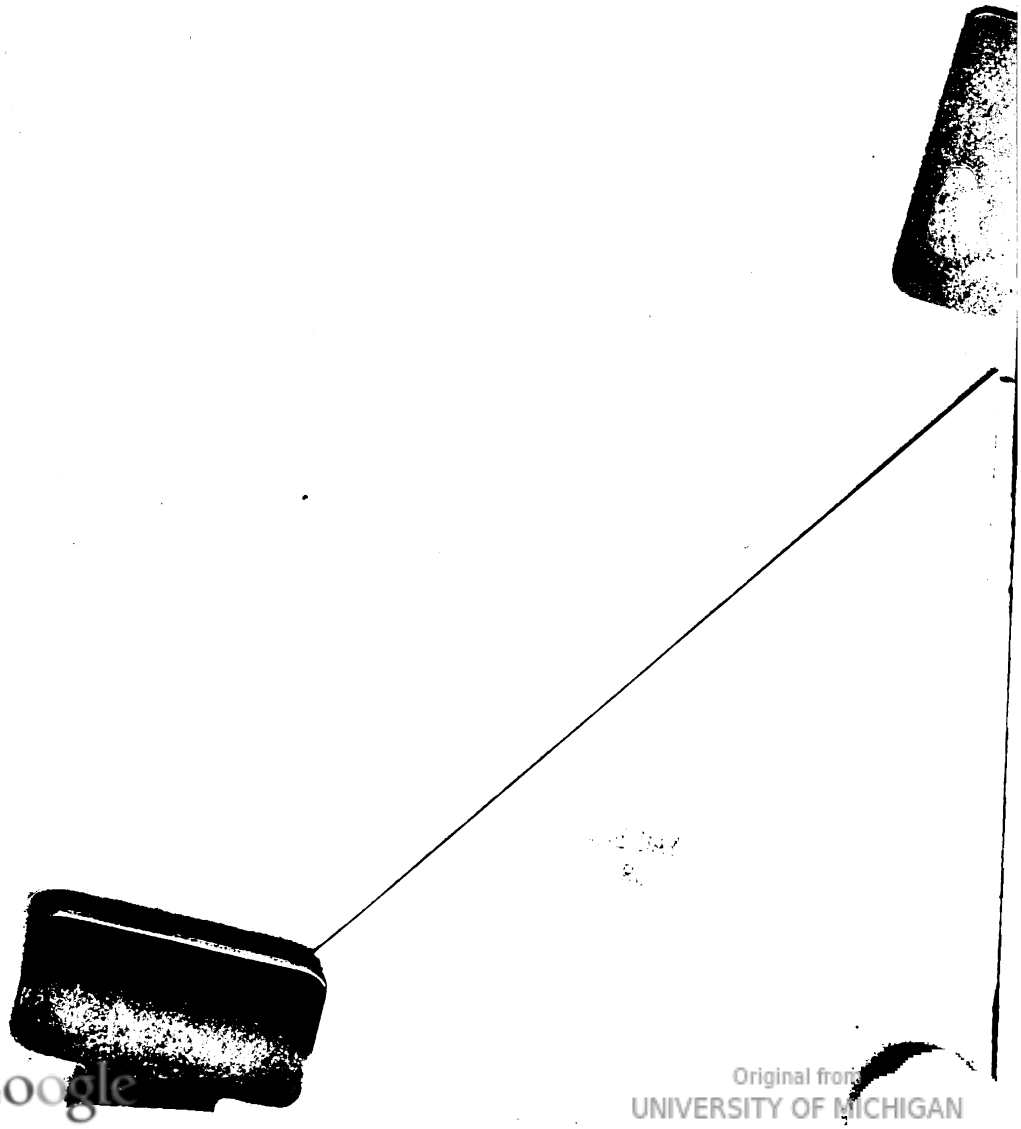
DATE DUE

Digitized by Google

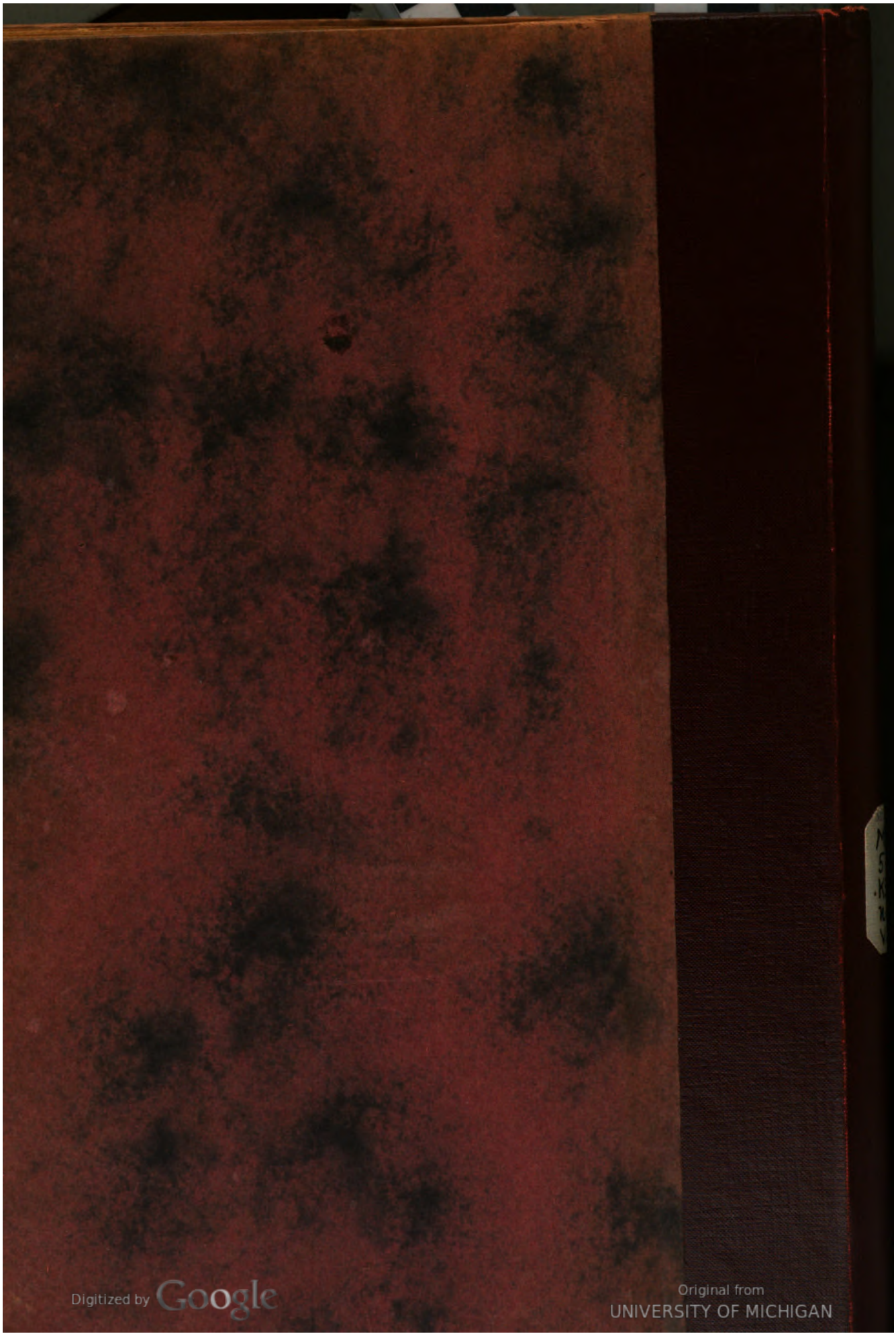
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 8077



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
Generated on 2019-11-02 17:22 GMT / http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015024148077
Public Domain in the United States, Google-digitized / http://www.hathitrust.org/access_use#pd-us-google